

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**



**INTELIGENCIA AUDITIVA: EL RITMO DEL LENGUAJE**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR**

**M<sup>a</sup> Ángeles García Sánchez**

Bajo la dirección del doctor

Felicísimo Valbuena de la Fuente

**Madrid, 2012**

©M<sup>a</sup> Ángeles García Sánchez, 2000

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**  
**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**TESIS DOCTORAL DE D<sup>a</sup> MARÍA ÁNGELES GARCÍA  
SÁNCHEZ**

**DIRIGIDA POR EL DOCTOR DON FELICÍSIMO  
VALBUENA DE LA FUENTE.**

Dado de Baja  
en la  
Biblioteca

**INTELIGENCIA AUDITIVA**

**EL RITMO DEL LENGUAJE**

Se recuerda al lector no hacer más  
uso de esta obra que el que  
permiten las disposiciones Vigentes  
sobre los Derechos de Propiedad  
Intelectual del autor. La Biblioteca  
queda exenta de toda responsabilidad.

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE  
DE MADRID**

**FACULTAD DE CIENCIAS  
DE LA INFORMACION**

**REGISTROS DE LIBROS**

**BIBLIOTECA GENERAL**

Nº Registro ..... T.D. 642

*Madrid, enero de 2000*

# INTELIGENCIA AUDITIVA

## EL RITMO DEL LENGUAJE

<b>I.- NACIMIENTO DEL RITMO .....</b>	<b>4</b>
<b>II.- FACTORES: .....</b>	<b>9</b>
- MEDIDA .....	11
- ACENTO .....	13
- PAUSAS .....	20
- RIMA .....	26
<b>III.- TIPOS DE RITMOS .....</b>	<b>30</b>
- CANTIDAD .....	31
- INTENSIDAD O VOLUMEN .....	32
- TONO .....	33
- TIMBRE .....	44
<b>IV.- ESTRUCTURA / ARQUITECTURA RÍTMICA .....</b>	<b>45</b>
<b>V.- POSIBILIDADES DE RITMOS .....</b>	<b>51</b>
- REGULARIDAD / IRREGULARIDAD .....	51
- COMBINACIONES SIMETRÍA / CONTRASTE .....	52
- RITMOS: LINGÜÍSTICO, DE PENSAMIENTO .....	52
<b>VI.- REPETICIONES SIGNIFICATIVAS .....</b>	<b>53</b>
- LAS RECURRENCIAS: ISOTOPIAS, COOPLINGS .....	53
- LOS ELEMENTOS:	
- MORFOLÓGICOS .....	54
- ESTILÍSTICOS .....	55
FIGURAS: LA RETÓRICA .....	57
<b>VII.- EL RITMO ORGANIZADOR DEL DISCURSO .....</b>	<b>84</b>
LA COHERENCIA .....	84
EL ORDEN .....	87

<b>VIII.- ANÁLISIS DE TEXTOS:</b>	90
<b>EN ESPAÑOL:</b>	91
- BALTASAR GRACIÁN	92
- AZORÍN	154
- BORGES	179
<b>EN INGLÉS:</b>	206
- TRUMAN CAPOTE	207
- CHANDLER	272
<b>EN ITALIANO:</b>	217
- DINO BUZZATI	218
- CLAUDIO MAGRIS	223
- PRIMO LEVI	228
- ITALO CALVINO	233
- LUIGI PIRANDELLO	238
<b>EN FRANCÉS:</b>	243
- FLAUBERT	244
<b>IX.- LA VOZ</b>	259
1. NATURALEZA	260
2. MANEJO	263
3. PARALENGUAJE	267
4. ANÁLISIS PRÁCTICO	272
LOS DIÁLOGOS DE “DOUBLE INDEMNITY”	309
<b>X.- CONCLUSIONES.</b>	300
<b>XI.- APÉNDICES:</b>	
RELACIÓN DE CUADROS	308
<b>BIBLIOGRAFÍA.</b>	309



*Este trabajo responde a una necesidad intelectual, que a mis padres y abuelos debo, y al empuje y la sabia conducción de mi director, D. Félix Valbuena de la Fuente, brillante profesor y mejor amigo.*

*Debo agradecer a Santiago Moreno González, su apoyo, su amor y su inestimable ayuda en el escrutamiento del interior de Flaubert, y a los amigos verdaderos Héctor Julio Pérez López y Fabiola Lavezzari, por su elección de los textos italianos y su ayuda para profundizarlos.*

*Sin todos ellos esta tesis nunca hubiera existido y mi vida no tendría su justo valor, porque he tratado de encontrar los latidos del lenguaje, el motor que mueve su corazón, su impulso rítmico, y sin ellos no habría vida que investigar.*

*M<sup>a</sup> Angeles García.*

## INTELIGENCIA AUDITIVA

### EL RITMO DEL LENGUAJE

#### I.- NACIMIENTO DEL RITMO.

Hablar es una necesidad humana, una consecuencia de su intensa vida social. Es una función impuesta por las leyes de la evolución a los aparatos respiratorio y digestivo. La laringe, los pulmones y los órganos supra glóticos de resonancia, se convirtieron en una inconclusa super imposición. La más elevada de sus funciones se relaciona con la voz y con la articulación del lenguaje.

Pero hablar no sólo es una cualidad humana, es un deber impuesto por su *inteligencia auditiva*. En la evolución del hombre, no fue la posición erecta, ni el fuego, lo que permitió que realmente avanzara nuestra especie, sino la posibilidad de compartir experiencias por medio del lenguaje. Cuando pudo dar vida, modelar y desarrollar sus formas de expresión, pasó del grito al llanto; del llanto a la palabra y de la palabra a la poesía y al canto. Con el lenguaje, el ser humano modificó costumbres, fortaleció conocimientos y perfeccionó sus formas de pensamiento, y a través del oído recibió de los otros lo que percibía intuitivamente como agradable, eufónico, o carente de belleza melódica.

El más maravilloso de los instrumentos musicales del hombre es su propio cuerpo, constituido por fuelle respiratorio, laringe y resonadores supra glóticos. El primero provee el aire indispensable para la fonación y con él, la intensidad del sonido; el estrechamiento glótico es responsable de la altura de los sonidos y el tercero, constituye la caja de resonancia que conforma al timbre.

La intensidad, la altura tonal, el timbre y el ritmo se pueden modular conscientemente, con base en la educación y el desarrollo de habilidades que culmina en el canto. La voz humana es la envoltura, es el ropaje que adorna al lenguaje. Expresa emociones y afectos en tanto el lenguaje es el vehículo del pensamiento y de la inteligencia. La voz revela la condición física, emocional y cultural de quien habla. Puede mentir la palabra pero la voz, rara vez miente.

Nadie habla bien si no piensa bien. Lo que se dice es producto del pensamiento, que se enriquece con la duda permanente. El hombre nombra, porque nombrar es conocer, porque conocer permite la abstracción y porque con la palabra ha podido apoderarse del mundo y del universo.

El “bien decir” implica el respeto a las leyes del discurso, a los preceptos del habla y a los hábitos consagrados por el uso y por la necesidad de comunicación. Nunca será lo mismo conversar en familia, que enseñar como profesor, actuar como abogado, predicar como sacerdote, convencer como ejecutivo o impactar como político.

No es necesario ser un experto en pragmática para saber que la palabra varía según el tema, los interlocutores o la educación y el temperamento de quien habla. Es absurdo conversar en casa con tonos de sacerdote o utilizar las formas expresivas de una academia. Sin embargo, *la inteligencia auditiva discrimina en todas esas situaciones divergentes un ritmo independiente del lenguaje o registro utilizado*. Siempre deben seguirse leyes de respiración, articulación, entonación, intensidad y timbre, y respetarse las reglas “musicales” de la palabra, además de la situación comunicativa, que tan hábilmente estructuraron Austin (1), Searle (2) y Grice (3).

Las frases tienen cadencias obligadas y cadencias libres, como nos mostró el maestro Tomás Navarro Tomás. Las primeras deben establecerse antes de los puntos o comas o cuando se pretende cerrar una frase en forma afirmativa o imperativa -usando los graves- o en forma interrogativa -usando los agudos-. No obstante, siempre existirá, para quien quiere expresar amor, cólera o dolor y con el apoyo del paralenguaje (Poyatos: 1994) la opción de usar infinidad de entonaciones libres en las que sólo estará en juego su pensamiento y su sensibilidad.

Como hemos apuntado, el arte nació por necesidad del hombre. Desde el primer grito hasta la poesía de hoy; desde la primera nota modulada hasta las más finas expresiones del canto contemporáneo; desde la mano anónima de los primeros tambores hasta el prodigio de los verbos de Neruda, han pasado siglos. El artista ha sido instrumento de creación, de mitos o moralejas, de filosofía. El arte es resistencia al conformismo.

Hablar, es algo cotidiano, escribir, es un arte. La palabra, como en la Grecia clásica, sigue reinando, ahora en el espacio infinito de la aldea global de McLuhan. La edad tribal cedió espacios a los feudos, pero Gutenberg cambió el rumbo cuando con el hechizo de su palabra impresa se superaron fronteras y tiempos. La tradición oral, teñida de ritmos y sortilegios sonoros que facilitaban la actividad nemotécnica, comenzó a impregnar el papel impreso de paralelismos, repeticiones y sonoridades virtuales como signos escritos, pero que culturas como la celta consideraron casi mágicos. En Occidente surgieron nuevas formas literarias.

---

(1) AUSTIN, F., *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con las palabras*, Buenos Aires, Paidós, 1971.

(2) GRICE, H. P., *Meaning*, en Seinberg, D.D., y Jakobovits, L.A., (editores), 1971.

(3) SEARLE, J. R., *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1980.

En la actualidad, en la era de la televisión y de la cibernética, las palabras se registran en circuitos electrónicos o son transmitidos por satélites artificiales. Frente a este panorama electrificante, el hombre siempre será artista, en tanto hable porque vive y viva porque habla. Porque posee el don precioso de *la inteligencia auditiva*.

Cuando el hombre un día se verticalizó, emitió sonidos propios y les puso ritmo, tanto por las relaciones entre los sonidos, como por su duración. Luego, perfeccionó instrumentos. A la música primitiva siguieron las viejas expresiones de chinos, celtas y japoneses y la intensa vida musical de los egipcios.

Intuitiva o racionalmente se apreciaron las relaciones físicas de los sonidos, que más adelante habrían de describirse en términos matemáticos y que se enlazaron con leyes de probabilidad, cuando se reconoció *la existencia de patrones naturales de regularidad*. En Grecia, Pitágoras descubrió que las principales consonancias correspondían a las divisiones exactas de la cuerda tendida de un arco, y así surgieron escalas y géneros.

La importancia del ritmo es tan grande como su historia, a pesar de que sigue siendo un profundo y maravilloso misterio.

A la poesía recitada de Grecia, concebida como música vocal, siguió la romana y bizantina. El cristianismo, desde el Siglo I hasta el XV, la adoptó, con el canto gregoriano de monjes y sacerdotes, mientras la música profana unía voces, instrumentos y danzas, producidas por el pueblo, los juglares o los trovadores.

Después de las cantatas y oratorios medievales, nació la escritura en moldes romances. Las grandes gestas heroicas o las simples tragedias pastorales, se convirtieron en espectáculos que conjugaron lenguaje y emoción: ritmo, siempre la percepción intuitiva del ritmo que acompaña la actividad inteligente del hombre.

Con la revolución francesa la literatura exaltó sentimientos de patriotismo y libertad, y el arte clásico, con sus poderosos dogmas y reglas que aprisionaban la expresión, fue sustituido por la grandilocuencia y la búsqueda de lo personal, lóbrego que se consumó con la llegada del Romanticismo.

Hasta ese momento las aproximaciones teóricas al ritmo lingüístico (o debería decir humano) se limitaban a recopilaciones de tratados sobre la Retórica heredados desde los clásicos (Quintiliano) y donde el tema era catalogado como simple y mera repetición de elementos.

En nuestro siglo, se mezcló el simbolismo de poetas y el impresionismo de pintores y su constante búsqueda de sonoridades más sutiles; el artista creó atmósferas sensuales, mágicas, etéreas, misteriosas, dirigidas a la imaginación y al propio espíritu.

En un intento de sistematizar a los estudios lingüísticos y literarios, y desde métodos textuales inmanentistas, dos tendencias investigadoras diferentes, pero complementarias, centraron sus análisis en el ritmo: el Formalismo ruso y la Estilística.

Los primeros, con su origen intelectual en la Escuela de Praga y en aquél maestro prodigioso que fue Roman Jakobson, desentrañaron las fuerzas que proporcionan ritmo al lenguaje de forma natural, hasta descubrir que éste no es sino el *impulso* que recorre el texto. En esto despuntan acertados artículos de O. Brik y Tomachevski (1).

Los segundos, investigadores de la Estilística, recogerán el testigo de Bally quien, desde la Lingüística, fue el pionero en los estudios de los valores afectivos del lenguaje. Sus seguidores Spitzer, con su revolucionaria Teoría del desvío del Lenguaje poético y, en España, Dámaso Alonso y su epígono Luis Alonso Schöckel, se aproximan a la obra literaria desde la *intuición* que conecta a emisor y receptor en la delicada y particular situación de comunicación a la que da lugar. Schöckel dedicará gran parte de su vida a perseguir el ritmo entre el tejido lingüístico, a formular tratados sobre los usos de las categorías léxicas más adecuadas para la percepción del ritmo, a desentrañar la *labor artística* a través de las palabras.

En definitiva, las dos posturas se encuentran en el ritmo entendido como movimiento y el ritmo como arte. Pero, tal y como venimos sosteniendo desde el principio de esta introducción, ¿no son ambas cosas sinónimos de vida? Luego, ¿no es es el ritmo la vida en sí misma?

Nuestro estudio tratará de investigar ese ritmo internacional, simplemente humana, alimentado por el arte, independiente del idioma que utilice, y que siempre incorpora tradiciones acumuladas durante siglos. Profundizaremos en las leyes que mueven ese esperanto revolucionario que recupera la ilusión perdida de una torre de Babel, cuya base no es otra que la *inteligencia auditiva* que nos hace percibir y discriminar los factores rítmicos y que en determinados escritores cuenta con un desarrollo superior que les induce, de hecho, a "*escribir para el oído*".

Independientemente de la teoría desde la que abordemos el tema, es indudable que el ritmo es la repetición de un fenómeno lingüístico y fonético a intervalos de tiempos regulares, que es movimiento y que es arte simultáneamente.

La tradición de los estudios sobre la materia ha centrado en exclusiva su atención en el verso, donde se han considerado como elementos lingüísticos constituyentes de factores rítmicos los siguientes:

- MEDIDA: entendida como la repetición de un mismo número de sílabas de cada verso o período.
- ACENTO RÍTMICO: es decir, la repetición de los acentos en los lugares fijos.
- PAUSAS: aquellas pausas o descansos cada cierto tiempo.
- RIMA: que definiría la repetición total o parcial de ciertos sonidos al final de cada verso.

---

(1) JAKOBSON, TINIANOV, EICHENBAUM, BRIK, SHKLOVSKI, VINOGRADOV, TOMASHEVSKI, PROPP, *Teoría de la Literatura de los Formalistas rusos*, antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. Siglo Veintiuno Editores, 1987 (5ª edición).

El estudio del ritmo, como decimos siempre relegado al verso, se centraba en los cuatro factores anteriormente descritos sin que su presencia fuera obligada en simultaneidad ni en su totalidad. En ocasiones podían carecer de alguno de ellos sin que la composición poética obtenida pudiera ser calificada de no rítmica.

Este será nuestro punto de arranque, para verificar que, en proporciones o frecuencias diferentes, son éstos también factores que se encuentran en la prosa para dotarla de ritmo. Para ello analizaremos textos en cuatro idiomas, ya que la captación del fenómeno rítmico es universal e independiente de las lenguas particulares. Pertenecen a la “competencia lingüística” que acuñó Chomsky desde su Gramática Generativa (1), ampliada después por la Pragmática a “competencia comunicativa”.

Haciéndonos eco de las palabras de Agustín García Calvo (2), diremos que “Ritmicidad del discurso y racionalidad de la lengua se presentan así en una relación tan ambigua como imposible de desatender”.

Y desde esta parte del estudio se afirma que estos factores rítmicos son constitutivos de elementos de *coherencia textual*, (3) al contribuir a la conexión entre términos ligados también semánticamente en el contexto lingüístico. A ello me referiré especialmente al hablar de las similitudencias o rimas internas.

---

(1) CHOMSKY, N., *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, Madrid, Aguilar, 1970.

(2) GARCÍA CALVO, Agustín, *Hablando de lo que habla. Estudios del lenguaje*, Lucina, 1989, página 309.

(3) LOZANO, Jorge, PEÑA, Cristina y ABRIL, Gonzalo, *Análisis del discurso*, Cátedra, 1997, páginas 19-32.

## II.- FACTORES DEL RITMO

Como ya hemos anticipado, fueron los griegos los primeros, como en tantas otras materias, en manifestar su interés acerca del fenómeno del ritmo. La costumbre de recitar poesía de forma colectiva les animó a establecer unos metros de idéntica cantidad, basada ésta no sólo en la similitud del número silábico, como en la escanciación actual, sino en la capacidad vocálica de ser pronunciada como breve o larga, distinción perdida hoy en castellano pero no en lenguas como el inglés.

Uno de los primeros intentos certeros de teorización sobre el tema la protagonizó **Aristóteles**, quien en su Retórica realiza una catalogación de la aplicación empírica de las categorías de tiempo y cantidad dentro de los “topoi” lógico-metafísicos (1).

Desde él a nuestros días los conatos de aproximación al tema, siempre desde tratados de Retórica más o menos logrados, han tenido como denominador común la concepción del ritmo como la repetición de elementos gramaticales o el orden, la disposición de los mismos.

Las definiciones que los diccionarios nos ofrecen son del estilo de (2): “**Ritmo**, del griego *rhythμός*, de *rhéo*, fluir. Grata y armoniosa combinación y sucesión de voces y cláusulas y de pausas y cortes en el lenguaje poético y prosaico. Metro o verso. Orden acompasado en la sucesión o acaecimiento de las cosas. Música: proporción guardada entre el tiempo de un movimiento y el de otro diferente”.

Siguiendo a Rafael de Balbín, (3), afirmamos que la lengua hablada, como instrumento de comunicación oral, constituye una cadena fónica o sucesión de unidades sonoras donde fonemas, sílabas, vocablos y frases se eslabonan y articulan entre sí. Estos eslabones o *unidades fónicas* están integrados por los mismos elementos que componen el sonido como entidad física, como tono, timbre, intensidad y cantidad.

Por ello, la construcción de la cadena prosaria de forma natural se configura con los factores de cantidad, tono, timbre e intensidad con caracteres de una especial disposición. El sometimiento a principios de ordenación rítmica, tanto de la modalidad que llamamos prosa, como del empleo tradicionalmente considerado más artístico, es decir, la poesía, responde a un impulso inmanente humano que comenzaremos llamando *inteligencia auditiva*.

(1) ARISTÓTELES, *Retórica*, Gredos, 1994, página 451.

(2) *DICCIONARIO ENCLOPÉDICO ESPASA*, 1995, pág 1472.

(3) DE BALBÍN, Rafael, *Sistema de rítmica castellana*, Gredos, 1962.

La concentración de los cuatro factores rítmicos aludidos es un eficaz recurso de vigorización expresiva al sumar tono, intensidad y timbre en una estructura de múltiple y periódica simetría que se conoce como *axis rítmico* en la unidad cuantitativa penúltima, que reúne:

- el máximo tonal, correspondiente a la inflexión melódica distensiva,
- el máximo intensivo, vinculado normalmente al acento final,
- el máximo de perceptibilidad, entre las articulaciones que riman, representado por la vocal acentuada,
- la reiteración múltiple y periódica de esos máximos rítmicos a lo largo de la estrofa. (1)

El axis rítmico es la clave de todo el sistema fónico, y con referencia a él se configuran y organizan:

- El cómputo de los tiempos métricos o unidades cuantitativas,
- la distribución eufónica de las pausas,
- la valoración rítmica de los acentos léxicos,
- la inserción del núcleo de fonemas rimantes, en cada grupo melódico. (2)

La concentración de los cuatro factores fonemáticos en torno a un axis rítmico ha marcado tradicionalmente la diferencia radical entre el verso y otras formas de relevación rítmica como la *prosa rimada*, la *prosa rítmica* o el *cursus rítmico*, ya que en estas tres últimas fórmulas la configuración del ritmo se consideraba fundada aisladamente en factores o de timbre, o de cantidad o de acento.

Los valores expresivos del fonema, se sistematizan en la rima; el énfasis cuantitativo de la sílaba, se valora en el ajuste numérico de los tiempos métricos; la virtualidad significativa del vocablo se organiza en la simetría de la distribución acentual; y el valor comunicativo de la oración gramatical se potencia por la ordenación periódica de cadencias y pausas simétricas. (3).

Este punto, en el que se han basado las convenciones de la lírica de nuestra cultura occidental, no es del todo cierto. El lenguaje posee, independientemente del idioma o la modalidad discursiva empleada, unos formantes rítmicos que se manifiestan a través de su uso y que hacen coincidir plenamente a la prosa con la poesía, ya que el fundamento rítmico está en esa *inteligencia auditiva* que permite al hombre emitir y construir mensajes correctos y eufónicos y a su interlocutor interpretarlos así, discriminando claramente la producción rítmica de forma independiente a su formulación bajo preceptos poéticos o no.

---

(1) BALBÍN, *op. cit.*, página 42

(2) BALBÍN, *op. cit.*, página 59

(3) BALBÍN, *op. cit.*, página 37



El lenguaje natural está tejido de elementos artísticos, rítmicos, elevados, y su percepción intuitiva e inconsciente nos acompaña cada día en nuestras interacciones. El trabajo presente no hará sino poner de manifiesto este hecho, desnudando escritos en prosa hasta desentrañar todos los componentes rítmicos que lo constituyen. Sin haber sido revestirlos de ornamentos líricos innecesarios, tendrán el mismo efecto ante el oído, el mismo valor artístico, que una poesía, porque la inteligencia auditiva del receptor así lo decodifica sin tener una conciencia clara de ello.

Los elementos rítmicos, nacidos, como decimos, de las mismas fuentes catalogadas para la prosa que para la poesía, pertenecen por igual a todos los idiomas. Son la fuente del impulso que dota de vida propia a un discurso, recorriéndolo por entero, llenándolo de energía. Pero estos elementos son, además, partícipes de la *coherencia textual*. Contribuyen a consolidar la coherencia y la cohesión textual, junto a todos los demás conectores ya estudiados por las diferentes corrientes lingüísticas (deícticos, proformas, progresión temática, etcétera).

## II.1.- MEDIDA

Criterio meramente cuantitativo, medir un verso significa contar el número de sílabas gramaticales, métricas, de que consta. Este cómputo silábico, también conocido como ESCANCIÓN, ha sido la base de todos los estudios rítmicos occidentales.

El núcleo fónico, en su función de factor constitutivo de la unidad léxica, ha recibido tradicionalmente el nombre de **sílaba**, según Alarcos Llorach (1). De aquí que la sílaba se haya tomado también en la acepción de unidad cuantitativa al medir la duración de la cadena hablada. Esta agrupación fonemática, cuyas articulaciones se reúnen y localizan en un tiempo expiratorio, constituyen un **sinfonema**, que incluye también la **sinalefa**. La presencia de acento intensivo en un fonema vocálico, dificulta – aunque en pocos casos llega a impedirla – la formación de las sinalefas.

La equivalencia fonológica cuantitativa entre sílaba, sinalefa y cadencia, fundamenta en la cadena rítmica castellana, el mantenido ritmo de cantidad con que se configura la estrofa desde las jarchas mozárabes.

Este ritmo cuantitativo se funda en la proporción numérica de las unidades de estructura, que en la lengua castellana son: el núcleo fónico silábico, el núcleo fónico sinaléfico, y el núcleo fónico cadencial. Tal principio ha llevado a la terminología métrica al ampliar en cierta manera la significación de sílaba hasta denominar todo “núcleo fónico”, para formar después las combinaciones de octosílabos, endecasílabos...

---

(1) ALARCOS LLORACH, citado por BALBÍN, *op. cit.*, páginas 61, 63 y 71.

En su proceso es necesario considerar, además del número de sílabas aludido, las licencias poéticas (*sinalefa*, *diéresis* y *sinéresis*) y la ley del acento final del verso.

Denominamos *sinalefa* a la unión de la vocal final de una palabra con la inicial de la siguiente, formándose con ello una sola sílaba métrica. Una variedad de la sinaleja es la *sinafia*, aquella que se produce entre fin de verso y comienzo del siguiente, donde hay una sílaba vocálica que está de más.

En cambio la *diéresis* se materializa cuando un diptongo experimenta una separación de las vocales, que une de ordinario, en dos sílabas diferentes. Este fenómeno se indica en la escritura colocando su signo homófono, los dos puntitos sobre la vocal a la que afecta.

La *sinéresis* es el fenómeno contrario a la diéresis, puesto que consiste en formar un falso diptongo con vocales que habitualmente no lo constituyen:

La *Ley del acento final* permite licencias en la contabilidad silábica a través de la combinación del acento final de la última palabra del verso. Según esta ley todos los versos españoles llevan acento en la penúltima sílaba ya que si el final se produce en palabra aguda sumaría una sílaba métrica, si esa clausura depende de un vocablo esdrújulo, se restaría una sílaba métrica y, finalmente, si su terminación recae en palabra llana su contabilización se realiza con normalidad y sin alteraciones. De esta forma la garantía de que el acento recaiga en la penúltima sílaba métrica es total.

Con Balbín (1), distinguiremos diferentes tipos de ritmos cuantitativos:

- ISOMÉTRICO, en la que todos los grupos melódicos o versos tienen igual número de unidades cuantitativas.

- HOMEOMÉTRICO, configurado por la unión en el todo el conjunto, de partes melódicas o versos que guardan proporción constante, aunque no igualdad, en el número de sus unidades cuantitativas.

- HETEROMÉTRICO, formado con versos desiguales y carentes de proporción numérica común a todos los grupos melódicos que participan en el complejo estrófico. Su juego rítmico estriba solamente en la sucesión de dos series de versos, con ritmo desigual y desproporcional, que alternan entre sí con disposición regular y periódica.

---

(1) BALBÍN, *op. cit.* página 93.

CLASIFICACIÓN DE LOS VERSOS SEGÚN EL NÚMERO DE SÍLABAS			
VERSOS DE ARTE MENOR (Hasta 8 sílabas)		VERSOS DE ARTE MAYOR (Más de 8 sílabas)	
<i>Bisílabos</i>	2 sílabas	<i>Eneasílabos</i>	9 sílabas
<i>Trisílabos</i>	3 sílabas	<i>Decasílabos</i>	10 sílabas
<i>Tetrasílabos</i>	4 sílabas	<i>Endecasílabos</i>	11 sílabas
<i>Pentasílabos</i>	5 sílabas	<i>Dodesílabos</i>	12 sílabas
<i>Hexasílabos</i>	6 sílabas	<i>Tridesílabos</i>	13 sílabas
<i>Heptasílabos</i>	7 sílabas	<i>Aleandrinos</i>	14 sílabas
<i>Octosílabos</i>	8 sílabas		

Cuadro 1.

## II. 2- ACENTO.

Constituye una base fundamental del ritmo, ya que de la posición de las sílabas acentuadas dependerá en gran parte la belleza y musicalidad. El factor de intensidad se funda en la ordenación periódica de los acentos léxicos. Cuando los lexemas o vocablos se agrupan en la secuencia de la cadena hablada, el acento intensivo manifiesta los diversos grados de la función semántica. El acento léxico relativo o prosódico, ha caracterizado desde la antigüedad dos clases de lexemas o palabras en el cuerpo de la cadena fónica: lexemas llenos y lexemas vacíos.

Los lexemas llenos son los sustantivos y los verbos. También la interjección, siempre que constituya un lexema morfológicamente simple. Los vacíos son los artículos, las conjunciones y las preposiciones, por ser vocablos de significación referencial y dependiente. A estos dos se une una tercera categoría de semantismo semilleno a la que pertenecen el adverbio, algunas formas de adjetivos y el pronombre, propensos a la acentuación. El hablante estima como rítmicamente equivalentes, cuando se marcan en la recitación, todos los acentos intensivos y semillenos.

La constitución del ritmo de intensidad, fundado en la distribución periódica de los acentos prosódicos, estriba en tres principios cardinales:

- el centro del movimiento rítmico es siempre el axis estrófico,
- la distribución de los acentos prosódicos guarda como única ley constante la disposición alternada de acentuación / desacentuación,

- junto al sistema rítmico principal, y de mayor rigor impresivo común a toda la estrofa, coexiste normalmente un sistema rítmico secundario y limitado al ámbito del grupo melódico. (1).

La variedad asegura diferentes tipos de acentos, cuya taxonomía tradicional es:

- **estróficos**, fundamentales para la construcción rítmica de la estrofa. En español, todo verso simple posee un acento fijo en la penúltima sílaba. Cuando es compuesto, también en cada hemistiquio. Distinguimos:

- estrófico **principal**, necesario, fijo y único en cada verso, y como inserto en el axis estrófico, situado en la última unidad métrica acentuada de cada grupo melódico o verso. Son los únicos necesarios de la estrofa menor,
- estrófico **secundario**, necesario en cuanto a su existencia, idénticos en signo rítmico al axis estrófico, pero variables por su número y por sus localización absoluta dentro de cada verso integrado en la estrofa.

- **Rítmicos**, no son necesarios para la formación de la estrofa, pero están constituidos con el mismo signo rítmico del axis estrófico.

- **Extrarrítmicos**, no son necesarios para la configuración de la estrofa y tienen signo rítmico diverso del que es propio del axis estrófico, pero mantienen con relación a otros acentos próximos un intervalo acentual al menos de un tiempo métrico.

- **Antirrítmicos**, no son necesarios para la configuración de la estrofa y tienen signo rítmico distinto al axis estrófico. Se constituyen sin mantener intervalo acentual con relación a otros acentos inmediatos. Pueden ser:

- **antiestróficos**, si por la ausencia de intervalo acentual interfieren algún acento estrófico,
- **y antiversales**, si por carecer de intervalo acentual la interferencia recae sobre acentos rítmicos no fundamentales para el ritmo total de la estrofa.

La libertad de los acentos pueden ofrecer versos *monorrítmicos* o *polirrítmicos*, que lleven como signo predominante el ritmo propio del axis estrófico. Es frecuente que el primero y el último verso del conjunto estrófico reciban especial relevación expresiva por tener unas estructuras acentuales propias.

---

(1) BALBÍN, *op. cit.*, página 123.

Balbín (1) nos ofrece otra tipología de los ritmos según la frecuencia de los acentos, y que puede relevar también la finalidad comunicativa del poema:

- **Ritmo intensivo compacto**, logrado por la acumulación de acentos, que proporciona una fuerte expresividad.
- **Ritmo acentual fluido**, para lograr efectos de relevación y contraste en el preludio y declive estróficos, aportando menor fuerza expresiva, un acento más lento y escasamente numeroso y fluido.
- **Ritmo intensivo ponderado**, la distribución equilibrada y simétrica de los acentos, espaciada, que subraya la sentenciosa serenidad, la mansedumbre.
- **Ritmo acentual acelerado**, incrementado. Resalta la expresión dolorosa Si se acorta progresivamente la distancia entre los acentos, la expresión aumenta su vigor a lo largo del grupo melódico.
- **Ritmo de intensidad retardado**, que se origina por el progresivo alejamiento de los acentos intensivos, dentro de los límites del grupo melódico, para matizar las formas expresivas de la estrofa.

<b>RITMOS</b> (SEGÚN LOS ACENTOS)	<b>COMPACTO</b>	Acumulación acentual. Fuerte expresividad.
	<b>FLUIDO</b>	Escasos y lentos acentos. Relieve en el contraste.
	<b>PONDERADO</b>	Equilibrio y simetría acent. Serenidad.
	<b>ACELERADO</b>	Próximos e incrementados. Aumenta el vigor expresivo.
	<b>RETARDADO</b>	Progresivo alejamiento. Matiza con lentitud.

Cuadro 2.

De todo ello deducimos que *el vigor impresivo, la fuerza y el poder de un texto, están en proporción directa con la densidad y la frecuencia de los acentos intensivos.*

---

(1) BALBÍN, *op. cit.* página 151.

Agustín García Calvo (1) recupera los pies de la métrica griega y los incorpora a la investigación actual con ejemplos aplicados al español. En los casos de isosilabismo, retoma el término antiguo *anáclasis* para describir la acumulación de la regularidad en el número de sílabas y en la caída de los acentos, lo cual puede producir un efecto de hiperritmia o machaqueo.

El valor de los pies no se limita a la simetría perfecta. Simplemente en la recitación, el oído sensible percibe el movimiento rítmico, aunque sólo ocasionalmente aparezcan grupos melódicos en los que los acentos de palabra marquen uno a uno los pies, de forma que, aunque de ordinario muchos de los pies se dejan de marcar por el acento, el impulso ya ha sido dado.

Y así nuestro oído discrimina a los diferentes pies métricos entre la continuidad de golpes aparentemente iguales de la pronunciación, con estas variantes:

- **YAMBO**, en la alternancia simple en la que · será el golpe de voz no marcado por el acento y I el marcado, de forma:

· I · I · I · I · I · I

- **TROCAICO**, en la alternancia donde se percibe invertido el módulo del ritmo, esto es:

I · I · I · I · I · I ·

- **ANAPESTO**, cuando, en ritmo de tres en tres, los dos primeros no van marcados y el último sí lo está:

· · I · · I · · I · · I

- **DÁCTILO**, que, también en combinación trimembre, arranca del tiempo marcado para continuar con dos miembros sin marcar:

I · · I · · I · · I · ·

- **ANFÍBRACO**, donde la sílaba marcada estará en medio de las otras dos:

· I · · I · · I · · I ·

- **ESPONDEO**, que combina dos elementos marcados junto a otros dos sin marcar, de forma:

I I · · I I · · I I · ·

- **YÁMBICO COMPLEJO**, que forma series consecutivas de dos yambos en las que los primeros módulos se combinan con otro segundo tiempo marcado dominante:

· , · I · , · I · , · I

- **EOLIO**, ritmo híbrido que alterna los módulos anapesto y yambo:

· · I · I · · I · I · · I · I

---

(1) GARCÍA CALVO, *op. cit.*, páginas 319-386.

Dentro de las convenciones métricas que impone el predominio de uno u otro pie, y partiendo de la regla métrica general de que los pies sucesivos miden el mismo tiempo, se tendrá en cuenta que la parte marcada de cada pie mide el doble que el no marcado. (1).

Los valores expresivos de los diferentes pies son tan poderosos que pueden convertirse en la **célula rítmica fundamental** hasta el punto que, en el texto narrativo o el dramático, constituyan por sí mismos la identidad de un personaje. De forma intuitiva se descubre que un personaje se expresa de forma diferente a los demás, con su propio ritmo, que se deriva de las palabras que elige en la cadena hablada y, por lo tanto, de los acentos y su distribución, de los que son parte rítmica fundamental.

Otro gran estudioso del ritmo en el lenguaje, Luis Alfonso Schöckel (2), comparte con García Calvo el retorno a los clásicos y a sus pies métricos como pieza angular de los fundamentos rítmicos, y en sus traducciones bíblicas inserta apreciaciones que nos recuerda la interpretación del aspecto rítmico, según un uso dominante de uno u otro pie. De esta forma, el ritmo será:

- YAMBICO: agresivo, áspero (masculino).
- TROCAICO: suave (femenino).
- ANAPÉSTICO: vigoroso, agresivo, veloz (al comienzo y al final del discurso es más moderado).
- DÁCTILICO: rápido, ligero. También violento.
- ANFIBRAÍCO: sosegado (es el más frecuente en castellano).
- ESPONDEO: majestad.

#### A/ MOVIMIENTOS:

El paso de un pie a otro proporciona al escritor atento y hábil un instrumento valiosísimo para lograr efectos de:

- 1.- **alargamiento o ensanchamiento**, especialmente cuando se pretende:
  - resaltar un nombre o un elemento que regule el ritmo,
  - si se realiza una pausa o se impone un nuevo acento con valor de dilación,
  - para expresar temor,
  - para concluir el ciclo de pensamiento o sentimiento.

(1) GARCÍA CALVO, *op. cit.*, página 356.

(2) SCHÖKEL, Luis Alfonso, *El estilo literario, arte y artesanía*. Ega-mensajero, 1954.

SCHÖKEL, L. A., ZURRO, E., *La traducción bíblica: lingüística y estilística*. Ediciones Cristiandad, S. L., 1977.

2.- **estrechamiento**, efecto que trata de conectar la expresión con el contenido semántico, a través de la armonía o el contraste entre ellos. Este movimiento está indicado para:

- presentar una resonancia, minimizando lo anterior,
- formular una pregunta urgente,
- lograr un efecto inmediato.

3.- movimientos de desaceleración o **ritandando**, con un progresivo alejamiento que acompañe el desarrollo de la acción,

4.- movimientos en el sentido de **aceleración**, con la acumulación acentual que contribuya a la intesificación expresiva.

## B/ DIRECCIÓN.

Como ya hemos dicho, los cambios en la estructura rítmica, significados en grupos y pies, se convierten con frecuencia en elementos de una advertencia narrativa o de cambio de un personaje. La progresión rítmica puede presentar armonía o, por el contrario, utilizar el recurso del contraste entre los elementos. Así puede alcanzar una riqueza que nos conduce a distinguir entre **ritmo ceñido**, como aquél que presenta pocas oscilaciones de principio a fin, y de **ritmo variado**, rico en aliteraciones, rimas, cambios de pies.

Podemos encontrar ambas categorías dispuestas en una sola línea o en dos o más *combinaciones entrecruzadas*. En este sentido, hablaremos de **contrapunto** cuando, en parangón con la música, encontremos la contraposición armoniosa de dos o más ritmos acentuales, cada uno con su línea melódica propia y de cuya superposición resulte la armonía de la obra total.

Además, la dirección rítmica adoptada por un determinado discurso se sirve de las modalidades de la Retórica, y puede determinarse como **linear**, con progresiones que avancen siempre hacia delante, o incorporando pequeños retornos, pero sin regresar al punto de inicio, o **circular**, es decir, que tras avanzar y experimentar constantes cambios recupera el punto del comienzo.



## RITMOS ACENTUALES, SEGÚN AUTORES.

RITMO	ACENTO	GARCÍA CALVO	BALBÍN	SCHÖCKEL
YAMBO	· I	Alternancia simple.	_____	Agresivo, áspero. Masculino.
TROQUEO	I ·	Sucesión invertida.	_____	Suave. Femenino.
ANFÍBRACO	· I ·	El tiempo dominante siempre en medio.	Equilibrio. Armonía. Expresividad templada y fuerte.	Sosegado.
DÁCTILO	I · ·	Arranca de la sílaba marcada.	Aceleración. Energía represada.	Rápido. Ligero. Violento.
ANAPESTO	· · I	Finaliza con más fuerza, con la sílaba marcada.	Énfasis de lentitud Gravedad expresiva.	Vigoroso. Agresivo Armado, militar.
ESPONDEO	I I · ·	_____	Gravedad tonal.	Majestad.
YÁMBICO COMPLEJO	· , · I · , · I	El primer módulo se subordina al segundo.	_____	_____
EOLIO	· · I · I (ANAPESTO + YAMBO)	Ritmo híbrido.	_____	_____

Cuadro 3.

I = Sílaba acentuada o tónica.

· = Sílaba no acentuada o átona.

## II. 3 - PAUSAS

Los núcleos fónicos o *sinfonemas* se configuran constituyendo grupos melódicos fragmentarios que reciben su unidad interna y propia del predominio de un sinfonema de mayor altura tonal y cuya entidad es delimitada por pausas. La disposición ordenada y sistemática de los eslabones o grupos melódicos constituye el *ritmo de tono*.

La variedad de disposiciones y aspectos que afectan a las pausas nos permiten disponer de una rica taxonomía de las mismas, que afectará a la disposición total del discurso y, por lo tanto, a su contenido semántico. De esta forma encontramos:

A/ Los puntos de reposo o pausas responden a factores de diferente **motivación**:

- Limitación de la energía muscular respiratoria (pausa *mecánica o física*)
- La libre finalidad comunicativa del hablante (pausa *fonológica o espiritual*), que responden a las funciones generales del lenguaje establecidas por Bühler (1), y dan por ello:
  - Pausación apelativa,
  - Expresiva,
  - Significativa.

B/ Según su **duración** las pausas son:

- *larga*, que cierra grupo melódico de ocho o más sinfonemas, y marca conjuntamente el fin de cláusula sintáctica, terminada y completa. Se suele prerepresentar así: ///.
- *Semilarga*, vinculada a una oración parcial, a la frase nominal, al complemento o a algún otro segmento oracional. Su representación gráfica es: //.
- *Breve*, para limitar el grupo melódico que tiene función sintáctica propia sin que complete una unidad sintáctica. Su grafía es: /.

C/ Según la **posición rítmica** las pausas se reducen a:

- **Estrófica**, que cierra el complejo melódico y se hace después del último sinfonema acentuado, de los que componen el axis estrófico.
- **Versal**, después del último tiempo métrico acentuado de cada grupo.
- **Interna**, que se hace como inflexión intermedia para marcar en el grupo melódico dos o más subgrupos tonales o hemistiquios. Está relacionada con un acento análogo al axis estrófico.

---

(1) BÜHLER, KARL, *Teoría del lenguaje*, Madrid, 1950, páginas 35-44.

Dentro de ella se distinguen,

- **la pausa medial**, que se origina del escandido de la cadena rítmica en hemistiquios asimétricos,
- **la cesura**, que divide los versos en subgrupos melódicos o hemistiquios simétricos. Es incompatible con la sinalefa.

Los hemistiquios simétricos y mayores de cinco unidades métricas se conocen como isostiquios, mientras que los heterostiquios son aquéllos que no presentan igualdad ni proporción numérica. Finalmente, se conoce como homeostiquios a los que son proporcionales (7/5, por ejemplo). La tendencia general es que el primer hemistiquio guarde siempre una subordinación rítmica respecto al segundo. (1)

El hábito rítmico común a los poetas hispanos de todos los tiempos ha hecho coincidir la pausa larga con la distensión estrófica; la pausa semilarga, con la pausa versal; y la pausa breve, con la inflexión medial. Según ellas hemos encontrado:

- **verso simple**, que se configura dentro de la estrofa sin pausa interna,
- **verso articulado**, con pausa interna medial,
- **verso compuesto**, con cesura.

Los primeros pueden aparecer combinados con los otros dos grupos.

De la sólida estabilidad del hábito rítmico de las pausas se deriva, por contraste, el recurso de relevación expresiva llamado **encabalgamiento**, que consiste en el desajuste entre la pausa rítmica y la pausa sintáctica. Sus caracteres expresivos son:

- relevación intensiva del primer elemento sirremático o encabalgante, al dotarlo de autonomía tonal,
- relevación tonal del segundo elemento o encabalgado.

Su desajuste pausal tiene valores de contraste. Existen varias clases de encabalgamientos:

- Según la longitud será abrupto, cuando la fluidez del verso encabalgante se detiene antes de la quinta sílaba del verso encabalgado, haciéndose una pausa antes de dicha sílaba; y suave, cuando el verso encabalgante continúa fluyendo hasta más allá de la quinta sílaba o hasta el final del verso encabalgado.
- Según la unidad que separa será léxico, cuando la pausa versal divide una palabra; sirremático, si la pausa versal incide en el interior de un sirrema, y oracional, cuando la pausa se encuentra situada después del antecedente, en una oración adjetiva especificativa.

De todo lo anterior se deduce que el *poder expresivo del discurso siempre está en proporción inmediata y directa con la duración, el número y la densidad de las pausas.*

---

(1) BALBÍN, *Op. cit.*

D/ Según la relación inversa con el grado de relación semántica de los grupos acentuales, Tomás Navarro Tomás (1) nos habla de dos tipos de pausas:

- *enfática*, cuya presencia resalta el significado textual,
- *atenuada*, con un valor semántico menor.

E/ Los estudios realizados sobre los textos de diferentes autores nos revelarán que las pausas provocan cambios en los ritmos temporales de las sentencias, y su presencia se une a la expresión o la incentivación de la excitación emocional o del interés intelectual. También puede reflejar la serenidad en la exposición y la continuidad o el clímax dramáticos en el pensamiento. Aunque hay que hacer constar que estas variaciones están sobreimpuestas en los ritmos más cortantes del poder de las palabras.

Donde la repetición del ritmo dinámico centra la atención, las pausas incrementan esa intención. Disposiciones que la eluden son la poesía libre y la publicidad.

De lo que deducimos que es más adecuada la utilización de expresiones cortas, sin la artificialidad de un discurso cortante. Las pautas de poder tienden a la composición como con estribillos.

La segmentación temporal del discurso, lograda a través de las pausas, tiene la triple virtualidad de:

- resaltar los ciclos del pensamiento y sentimiento,
- retener la atención sobre los cambios en el significado,
- marcar las fluctuaciones de la respiración.

F/ Las pausas son descansos que se produden al final o en el interior de la secuencia del discurso. Su forma física más amplia nos conduce al silencio que, a su vez, puede acompañar a un enunciado en su parte final para marcar su límite, o incorporarse de forma periódica en su seno, constituyéndose con ello en un elemento del su ritmo. En una corporeidad menor, toma el nombre de pausa. Luego parece que nos encontremos ante los dos hermanos, mayor y menor, de una familia sin palabras, pero no sin significado.

Siguiendo a Poyatos (2) afirmamos que "Las pausas momentáneas en la corriente del discurso tienen un valor comunicativo innegable. Incluso en periodos más rudimentarios de la interacción humana un silencio pudo haber sido un mensaje en sí,... significar por sí mismo.

(1) TOMÁS NAVARRO, Tomás, *Manual de entonación del español*, Ediciones Guadarrama, S.A., Madrid, 1974.

(2) POYATOS, Fernando, *Comunicación no verbal, Volumen II, "Paralenguaje, Kinésica e interacción"*, Istmo, Madrid, 1994, páginas 165-169.

Dentro de la conversación, si no pensamos en los breves silencios interactivos como meros vacíos, diferenciamos las siguientes funciones: como conducta prediscursiva o de apertura de turno de hablante, y al otro extremo como conducta frecuente de cierre de turno, mientras que dentro del turno de hablante en una conversación dejamos momentáneamente de hablar debido a una interrupción, una vacilación, una búsqueda de pensamiento, haciendo memoria, evitando decir algo, como pausa emocional, etc.

Es decir, desde un punto de vista interactivo normal o patológico no pueden ignorarse estos silencios segmentales del discurso, su frecuencia y la congruencia o incongruencia respecto a la parte verbal, ya que hablamos por medio de sonidos que están limitados y definidos como tales precisamente por los “no – sonidos” que los preceden o siguen; y así es cómo percibimos cada palabra, lo mismo que un gesto lo percibimos surgiendo de la quietud, sin que esa quietud carezca de significado. Además estos alternantes silenciosos pueden ser calificados por conductas kinésicas o cualquier otra actividad no verbal (sonrojo, lágrimas, sudor emocional...).

Una breve pausa como alternante silencioso puede cumplir entre otras, las siguientes funciones:

- marcador del lenguaje, correspondiendo a puntos, comas, antes de citar algo o alguien, después de los dos puntos, con una palabra que puede causar vacilación...
- apertura de turno, después de una palabra introductoria,
- pre-pregunta, para aumentar la expectación,
- petición de retrocomunicación dentro de la pregunta,
- para añadir pregunta confirmativa de lo dicho,
- pausas de paréntesis para un inciso,
- evaluación tras una declaración,
- interrupción interna, por ejemplo, por dolor físico,
- interrupción externa, por otra persona u otro agente,
- como comentario a una interrupción externa,
- para intercalar un gesto,
- vacilación, también a través del alargamiento de las palabras,
- buscando o dudando ante una palabra,
- reteniendo una palabra para evitar decir algo,
- autocorrección,
- elipsis entendida,
- haciendo memoria, a menudo combinando el silencio con otros alternantes,
- recordando,
- para pensar, durante el cual puede realizarse otra tarea,
- realizando una tarea, a veces una conducta consciente,
- pre-acto no verbal, como guía o incluso apertura,
- discurso entrecortado emocional,
- énfasis emocional entre palabras
- reacción a sí mismo, al haber dicho algo,
- como impedimento en el habla.”

Por otra parte, en uno de los intentos más completos de codificar las **funciones** comunicativas del silencio y la quietud, Poyatos nos habla de ellos como (1):

- *signos propiamente dichos*, cuyo significado no viene dado por la carencia de los signos esperados, sino por el silencio mismo, sin referencia a nada más,
- *signos cero*, donde significan precisamente por su ausencia misma, como el silenciar ante una pregunta o saludo,
- *portadores de la actividad precedente*, por su capacidad para actuar como portadores, como receptáculo, como eco, de emisiones anteriores como “¡mentira!” o “Te quiero”, a las que amplifica e intensifica.

---

(1) POYATOS, Fernando, *Comunicación no verbal, Volumen I, “Cultura, lenguaje y conversación”*, Istmo, Madrid, 1994, páginas 170-175.

PAUSAS	SEGÚN SU MOTIVACIÓN	MECÁNICA O FÍSICA FONOLÓGICA O ESPIRITUAL
	POR SU FUNCIÓN (BÜHLER)	- APELATIVA - EXPRESIVA - SIGNIFICATIVA
	POR SU DURACIÓN	- LARGA (///) - SEMILARGA (//) - BREVE (/)
	POR SU POSICIÓN RÍTMICA	- ESTRÓFICA (///) - VERSAL (//) - INTERNA (/): - MEDIAL - CESURA
	POR LA RELACIÓN INVERSA SEMÁNTICA (T.N.T)	- ENFÁTICA - ATENUADA
	POR LAS PAUTAS DE PODER	- CICLOS DEL PENSAMIENTO Y SENTIMIENTO - CAMBIOS EN EL SIGNDO - FLUCTUACIONES DE LA RESPIRACIÓN
SILENCIO	FUNCIONES COMUNICATIVAS	- SIGNOS COMUNICATIVOS, - SIGNOS CERO, - PORTADORES DE LA ACTIVIDAD PRECEDENTE.
	ALTERNANTE (POYATOS)	-MARCADOR DEL LENGUAJE - APERTURA DE TURNO - PRE-PREGUNTA - RETROCOMUNICACIÓN - CONFIRMACIÓN - PARÉNTESIS - EVALUACIÓN - INTERRUPCIÓN INT. O EXT. - COMENTARIO...

Cuadro 4.

## II. 4.- RIMA

“El ritmo de timbre se funda en la reiteración ordenada y periódica de articulaciones fonemáticas, singularizadas por su timbre vocálico o consonántico. Las articulaciones fonemáticas riman desde el último acento prosódico de cada verso rimado” (1).

Nuestro estudio tiene en este punto una de sus principales alianzas para afirmar que este ritmo, tradicionalmente asignado a la lírica, pertenece por igual a la prosa, puesto que todo él fluye en el lenguaje, independiente de la modalidad adoptada para la comunicación o el idioma en el que se vierta.

El lenguaje, fragmentado por las unidades comunicativas que constituyen los textos o enunciados, el discurso, se encuentra tejido por unas rimas asonantadas de gran belleza, casi concebido como un poema versificado de forma absolutamente natural.

Cierto es que esa percepción requiere un pequeño entrenamiento, agudizar los sentidos, despertar la inteligencia auditiva. Esa impresión auditiva está apoyada por las *similicacencias o rimas interiores del texto* y otros recursos sonoros y estilísticos como la paronomasia, las aliteraciones y un considerable número de fenómenos fónicos.

El otro gran descubrimiento de esta tesis se relaciona con el significado: el estudio detallado de todos los textos que acompañan este trabajo nos permite afirmar que las palabras rimadas se relacionan también semánticamente, están conectadas por la sonoridad similar (rima) y a través de sus significados dentro del texto, que la reiteración fonemática parece venir a recordar. Palabras que lo ilustran son “suspensión, admiración, estimación, expectación, veneración...”, que tienen un enlace común sonoro y semántico dentro de un aforismo de Gracián, por poner un ejemplo.

Las conexiones que la cadena hablada establece entre los términos más próximos o más lejanos atienden, como vemos, a criterios de afinidad sonora, pero también a las semejanzas semánticas. Al menos en los contextos textuales concretos, todas las palabras rimadas guardan relación de significado, tienen sinonimia referencial y son, por lo tanto, elementos que contribuyen a la coherencia y la cohesión textuales, junto a los otros elementos estudiados por la pragmática y la gramática del texto con esa finalidad, como los deícticos y los otros relacionantes fónicos; las proformas; la progresión textual, y los conectores de todo tipo.

La rima interna y natural, espontánea, del lenguaje lírico o prosado, consolida la **coherencia textual** al convertirse en un procedimiento de conexión mental y textual entre términos no sólo de parecido fónico sino, y como hemos asegurado, de similitud semántica en el discurso. El léxico que enlaza lo hace tanto en la proximidad como en cierta lejanía dentro de la secuencia de la cadena lingüística.

---

(1) BALBÍN, *op. cit.*, página 220.



La repetición equivale a **intensidad**. La función de la rima consiste en relevar la expresividad. Su reiteración de factores fonológicos origina efectos generales de intensificación. Si a ella se une la constante recurrencia del acento intensivo y la contigüidad de una pausa rítmica, el efecto logrado es espectacular.

Los diferentes tipos de rimas nos permite establecer una taxonomía de gran riqueza. Atendiendo a los criterios tradicionales, asignados convencionalmente a la lírica, pero que en esta tesis son extrapolados con idéntica influencia en la prosa, encontramos las siguientes variedades:

A/ Los tipos cuantitativos de la rima son:

- **aguda**, que afecta a parte de la sílaba acentuada; el final es en palabra oxítónica o aguda,
- **grave**, que abarca parte de la sílaba acentuada más una sílaba completa; finaliza en palabra paroxítónica o llana,
- **esdrújula**, que comprende parte de la sílaba acentuada más dos sílabas completas; su final lo constituye una palabra proparoxítónica o esdrújula,
- **rima en eco**, que obliga a una pausa marcada y fuerte unida a la reiteración articulatoria de una segunda rima.

B/ Las formas cualitativas son:

- **Total**, a partir del último acento del verso. Los núcleos rimantes pueden ser heterogéneos u homogéneos, y según su frecuencia encontramos rima sucesiva, alternante, cruzada...
- **Parcial**:
  - con la reiteración de todas las articulaciones vocálicas,
  - con la reiteración de todas las articulaciones consonánticas, y a su vez:
    - alternante,
    - agrupada (racimos),
    - relajada (análogos).
- **Medial**, producida en la cesura.

C/ Por la proporción en que aparece reiterada en la estrofa, la llamamos:

- **densa**, en todos los grupos,
- **suelta**, sólo en algunos
- **cero**, en ninguno.

D/ Por la configuración puede lograr un efecto de una impresionante armonía con:

- **monorrima**, con una sola forma,
- **polirrima**: a través de *dirrima* e *incluso trirrima*. A mayor variedad le corresponde menor intensidad.

E/ Por la correlación entre rima y pausa se distinguen:

- **contigua**, donde al menos median ocho tiempos entre los núcleos rimantes,
- **periódica**, con intervalos de siete u ocho tiempos,
- **alejada**, con un intervalo superior a los ocho tiempos métricos. Ofrece una expresividad relajada y poco intensa, adecuada al propósito descriptivo.

F/ Por la distribución situacional de la rima la llamaremos:

- **alternante**, con impresión de serenidad,
- **acumulada**, que proporciona intensidad,
- **espaciada**, que da una expresión relajada.

El contraste entre la acumulada y la espaciada ha dado lugar a una forma poética típica española, la estancia o canción, caracterizada por llevar siempre un *estribillo*, que es especialmente interesante por presentar una estructura peculiar:

- preludio estrófico, la introducción expositiva,
- enlace o eslabón, más breve y de tonalidad más alta,
- declive estrófico, la culminación, que registra un clímax en la intensidad expresiva.

G/ La rima es la igualdad total o parcial de los sonidos finales de los periodos a partir de la última vocal acentuada, inclusive. Tradicionalmente se la dividió en:

- **consonante**, entendida como la repetición total de ciertos sonidos al final de cada verso a partir de la última sílaba acentuada,
- **asonante**, sólo de las vocales.

H/ A ellas habría que añadir las rimas interiores: **SIMILICADENCIAS**, que tan reveladoras han resultado en nuestro estudio al constituirse en elementos de enlace, tanto en los planos del contenido como para los factores expresivos. Su conexión tiene una motivación de tipo lógico; casual; emotivo; descriptivo, o para lograr un juego a través de rimas apagadas, monótonas.

I/ La tipología puede ampliarse si tenemos en cuenta su tonalidad, su claridad, en función de si su reiteración vocálica se ha basado en el empleo de vocales cerradas (o, u), es decir, a través de sílabas oscuras, o si por el contrario, han sido las vocales abiertas (a, e, i) las que al reiterar sílabas claras han proporcionado un final de brillantez y luminosidad. De esta forma, las rimas pueden ser:

- **masculina** / grave: con sílabas oscuras,
- **femenina** / aguda: con sílabas claras.

La discriminación de ambos finales, e incluso una oportuna mescolanza de ambas, puede contribuir a una interpretación más rica en matices de un texto.

RIMAS	CUANTITATIVAS	<ul style="list-style-type: none"><li>- AGUDA</li><li>- GRAVE</li><li>- ESDRÚJULA</li><li>- EN ECO</li></ul>	
	CUALITATIVAS	TOTAL	
		PARCIAL	<ul style="list-style-type: none"><li>- VOCÁLICAS</li><li>- CONSONANTICAS: (ALTERNANTE AGRUPADA RELAJADA)</li></ul>
		MEDIAL	CESURA
	PROPORCIÓN DE LA REITERACIÓN	<ul style="list-style-type: none"><li>- DENSA</li><li>- SUELTA</li><li>- CERO</li></ul>	
	POR SU CONFIGURACIÓN	MONORRIMA	
		POLIRRIMA	<ul style="list-style-type: none"><li>- DIRRIMA</li><li>- TRIRRIMA</li></ul>
	CORRELACIÓN RIMA / PAUSA	<ul style="list-style-type: none"><li>- CONTIGUA</li><li>- PERIÓDICA</li><li>- ALEJADA</li></ul>	
	POR SU SITUACIÓN	<ul style="list-style-type: none"><li>- ALTERNANTE</li><li>- ACUMULADA</li><li>- ESPACIADA</li></ul>	
	TRADICIONALES	<ul style="list-style-type: none"><li>- ASONANTE</li><li>- CONSONANTE</li></ul>	
	INTERIORES	SIMILICADENCIAS	
	CLARIDAD	OSCURAS	GRAVE (MASCULINO)
		CLARAS	AGUDO (FEMENINO)

Cuadro 5.

### III.- TIPOS DE RITMOS

Recordemos que el ritmo es la repetición de un fenómeno lingüístico y fonético a intervalos de tiempos regulares, que es movimiento y que es arte simultáneamente, y que, según lo expuesto hasta ahora, los factores rítmicos, que la tradición ha relegado en exclusiva para el verso, son los siguientes:

- *medida*, entendida como la repetición de un mismo número de sílabas,
- *acento*, la repetición de los acentos en los lugares fijos,
- *pausas*, los descansos cada cierto tiempo,
- *rima* o la repetición total o parcial de ciertos sonidos al final de cada verso.

El estudio del ritmo, como decimos limitado al verso, se centraba en los cuatro factores anteriores, que determinaban si una composición poética era calificada como rítmica.

Este ha sido nuestro origen, para verificar que, en proporciones o frecuencias diferentes, son éstos también los factores que se encuentran en la prosa para dotarla de ritmo, ya que el fenómeno rítmico es universal e independiente de las lenguas particulares. Pertenece a la “competencia lingüística” que acuñó Chomsky (1) desde su Gramática Generativa, ampliada después por la Pragmática a “competencia comunicativa”, y que nosotros llamamos *inteligencia auditiva*, es decir, aquella sensibilidad que nos permite percibir y discriminar los factores rítmicos en la interacción comunicativa.

Sin poder despegarnos todavía de la tradición, recordemos cómo cada uno de los factores descritos anteriormente dan lugar a cada uno de los tipos rítmicos considerados desde la antigüedad clásica, de forma que el cuidado en el cómputo de la medida configura el *ritmo de cantidad*; una oportuna disposición de los acentos léxicos proporciona un perceptible *ritmo de intensidad o volumen*; la ubicación periódica y enfática de las pausas o silencios nos da, junto a otros elementos de tonalidad del lenguaje, un *ritmo de tono*; y la reiteración de ciertos fonemas o rima en momentos clave deja el texto sembrado del *ritmo de timbre*.

---

(1) CHOMSKY, citado por LOZANO, Jorge y otros, *op. cit.*, páginas 71-76.

### III.- 1. CANTIDAD.

El ritmo de cantidad ha sido muy importante para el ritmo. La extensión ha sido considerada como la base métrica de la lírica popular del castellano que, de hecho, como ya advirtió Menéndez Pidal (1), no arroja un cómputo totalmente regular, pero sí que tiene una tendencia clara a manifestarse con siete u ocho sílabas como media. Por ello el octosílabo es el verso más utilizado en nuestra lengua desde la fragmentación de la épica medieval, que configuró nuestro rico romancero popular.

Este tipo de ritmo tiene dos vertientes opuestas con las que conjuga sus posibilidades para dibujar contrastes y armonías:

- **ISOSILABISMO**, basado en la igualdad métrica de todos los elementos léxicos que conforman el conjunto,
- **IRREGULARIDAD SILÁBICA**, consistente en la desigualdad métrica.

A pesar de que es el cómputo total el que da lugar al ritmo de cantidad, la dimensión parcial de cada palabra tiene su peso propio, su dimensión temporal influye en el enunciado total. Las consonantes de *staccato* que dan velocidad a las palabras tienen un valor propio. La duración de las palabras aumenta conforme lo hace el número o densidad de las consonantes y semivocales: es obvio que consumimos cierto tiempo articulando una consonante o una vocal.

Las distinciones temporales entre las palabras son las mismas que las diferencias en el grado del *poder de percusión*. La última sílaba siempre dura más, lo cual estabiliza tanto la rima final como el verso libre. Notemos, sin embargo, que sonidos como /k/, /t/, /p/, /c~/ (grafía española ch) tienen percusiones de parada, y que las palabras polisilábicas son más cortas porque no existe pausa entre las sílabas. Los ritmos de poder de las palabras se agudizan al aumentar las crestas del poder con la sílaba o la palabra más débiles.

Los cambios en los ritmos temporales de las sentencias indican excitación, interés; serenidad; continuidad, o clímax dramáticos en el pensamiento.

---

(1) MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Manual de gramática histórica española*, Espasa Calpe, Madrid, 1973 (14ª edición).

### III. 2. INTENSIDAD O VOLUMEN

Ya hemos hablado de los acentos rítmicos y sus repercusiones en el discurso. Ellos nos permiten discriminar entre las sílabas TÓNICAS de las ÁTONAS, e incluso entre palabras llenas y vacías, con sus equivalencias semánticas.

Es importante distinguir entre ellos al ACENTO QUE AGRUPA AL RESTO, el que marca el módulo rítmico en cualquiera de sus variantes. Y de ello a hablar de *CLASIFICACIÓN MUSICAL* hay sólo un paso. La gradación de los acentos, sus combinaciones polifónicas y el entrecruzamiento que se establece entre ellos nos permite identificar los fenómenos como el *contrapunto*, de forma similar a la que se produce con las melodías musicales cuando la armonía total resulta de la contraposición de líneas en movimientos y direcciones distintas.

Pero quizá el efecto rítmico más preceptible en la primera audición sea el que se desprende del PODER DE PERCUSIÓN DE LAS PALABRAS. Los moldes de la voz dan impresiones generales y no se prestan fácilmente al aislamiento. El “poder de percusión” de las sílabas y de las palabras es su capacidad para exigir atención auditiva por separado. Cuanto mayor es el poder de percusión, mayor será el volumen global del conjunto, y ello se produce:

- cuanto mayor es el número o densidad de consonantes,
- cuanto mayor es su dimensión temporal.

El poder de percusión sirve para puntuar auditivamente, clarificar las ideas, los sentimientos, las emociones, y además, para:

- acentuar los pensamientos,
- emplear variaciones para pintar sentimientos,
- lograr contrastes.

Con las palabras débiles se obtiene más lentitud. Las palabras apagadas son ideales para ánimos apropiados. Su captación da ritmo, movimiento en perceptibles periodos de tiempo.

Los efectos sonoros que puede provocar son:

1.- **direcciones opuestas** de sus ritmos de tono y de poder de percusión, con dominio de éste último,

2.- **en la misma dirección** de las dos clases de ritmos, que suman una estructura similar con un refuerzo mutuo que logra efectos más llamativos y claros. Cuando una imagen sonora ha expresado el sentimiento de una acción a la que las palabras se refieren se logra una hermosa ARMONÍA IMITATIVA, especialmente bella en la rima interna, y también al final del grupo melódico,

3.- **variación del tono y ritmo constante** de la pauta dinámica,

4.- **ritmo constante en el tono y variación del flujo del poder** de las palabras. La rima lo consigue.

### III.- 3. RITMO DE TONO.

---

Tomás Navarro Tomás dedicó su obra “Manual de entonación española” (1) a investigar y codificar este tipo de ritmo. Con él afirmaremos que el **valor expresivo** de la enunciación responde a la altura tonal con que se profiere, y que es **inversamente proporcional a su longitud**. De ahí que el discurso extenso sea un instrumento adecuado para la expresividad reposada y tonalmente grave, mientras que el enunciado breve sirva para la expresión viva y aguda.

Rafael de Balbín afirma (2): “El valor expresivo del verso, incluso del hemistiquio, descansa igualmente en su altura tonal. Por ello, a igualdad de extensión en la estrofa y de dimensión en el verso, los hemistiquios cortos –o *braquistiquios*– dan expresión aguda; en tanto que los hemistiquios largos –o *dolicostiquios*– logran expresividad grave. Puede tomarse como base estimativa en esta escala de valores expresivos, la dimensión mínima del grupo melódico castellano, o sea el grupo de cinco sinfonemas.

El *hemistiquio cero* es configuración propia del énfasis de gravedad, en tanto que el hemistiquio múltiple o *pluristiquio*, es el recurso de intensificación expresiva.

El *protostiquio* es la formación de hemistiquio menor de cinco unidades cuantitativas en comienzo de verso y seguida de pausa medial. Puede configurarse en construcción dura (donde el encabezado por el protostiquio no tiene más que una pausa medial); o suave (cuyo efecto expresivo está templado por la contigüidad de otra pausa)”.

“Los cambios y movimientos conllevan la aparición de clímax rítmicos. Un escalonado aumento en la longitud métrica, unido a un gradual descenso en la altura tonal provoca un **clímax melódico descendente**, consiguiendo una expresión más grave. Por el contrario, una **configuración ascendente**, cuya altura tonal es cada vez mayor en proporción inversa a su dimensión, agudiza el valor semántico”. (3)

Tomás Navarro Tomás codificó los grupos melódicos afectados por la entonación como unidad suprasegmental del lenguaje y los llamó TONEMAS, distinguiendo entre ellos a los dos formantes o ramas de la argumentación que recoge la Retórica clásica, es decir, prótasis y apódosis. Definió el *grupo melódico* como la unidad de comunicación de orden superior a la palabra e inferior a la rama.

(1) NAVARRO TOMÁS, T. *op. cit.*

(2) BALBÍN, R. *op. cit.*, página 188.

(3) BALBÍN, R. *op. cit.*, página 201.

Clasifico a los enunciados según el número de unidades o tonemas que predominan en la frase o el conjunto de frases que configuran el global, y según la frecuencia de los miembros detectados estableció una serie de categorías expresivas, con las que coincide también Paraíso del Leal (1). Estas categorías son:

1. **Unimembre**: ofreciendo un aspecto entrecortado, casi saltarín;
2. **bimembre**: la forma más adecuada para la concisión y la sencillez. Los efectos que consigue tienen dos direcciones:
  - ARMONÍA, si existe un equilibrio de ambas ramas,
  - CONTRASTE, si entre ellas se observa una dinamicidad, una variedad,
3. **trimembre**: perfecto para la expresión de la ironía, la melancolía y el sentimiento en general,
4. **cuatrimembre**: que normalmente presenta una simetría perfecta.

Tomás Navarro Tomás llamó INFLEXIÓN al movimiento seguido por la pronunciación de los tonemas, que da forma a la entonación, y distinguió en ella unas variedades que dan lugar a diferente tipología:

- cadencia (C), el más adecuado para la expresión de la aseveración;
- anticadencia (A), la tonalidad adoptada en la oposición o el contraste de argumentos;
- suspensión (s), donde existe una igualdad entre los tonemas,
- semicadencia (c), la adoptada cuando la inseguridad es el estado de ánimo dominante en la interacción comunicativa;
- semianticadencia (a), que es la tonalidad de la continuidad expresiva, de la argumentación.

En una secuencia más o menos extensa es fácil encontrar:

- tonemas idénticos, equivalentes,
- tonemas distintos, donde el predominio, a su vez, puede desdoblarse entre:
  - el emocional, si existe un movimiento ascendente,
  - el lógico, si el movimiento percibido es descendente.

Luis Alfonso Schöckel (1977), al traducir la Biblia, estableció una tipología tonal según la influencia que éste tuviera en el resultado final del texto litúrgico, y así catalogó los tonos como:

- SENTIMENTAL, normalmente precedido del silencio o la tristeza del exterior,
- MILITAR, con elementos visuales y auditivos, como sinestesias,
- SOLEMNE, con unidades amplias,
- DRAMÁTICO, basado en la utilización de abundantes cambios y divisiones,
- INSISTENTE, con unidades breves y marcadas, incisivo,
- ELEGÍA, que combina miembros tonales: 3 + 2.

---

(1) PARAÍSO DE LEAL, Isabel, *Teoría del ritmo de la prosa. Aplicada a la hispánica moderna*, Editorial Planeta, Barcelona, 1976.



Al profundizar más en los efectos amplía esa tipología a los siguientes estilos:

**1.- Manierista:**

- A través de una pirotenia fonética, con gran riqueza de imágenes y la acumulación de juegos verbales.
- El procedimiento empleado es la insistencia en los verbos y las aliteraciones, la repetición de las raíces léxicas.

**2.- Narrativo:** con efectos narrativos en el discurso.

**3.- Descriptivo:** a través de recursos sonoros al servicio descriptivo (como el efecto de cansancio...), o el deseo de subrayar algo.

**4.- Lacónico:** que emplea varios acentos en frases muy cortas.

**5.- Efectista:** con la acumulación de enumeraciones y movimiento.

En una metáfora de los sonidos consonánticos y vocálicos con los de una *orquesta del lenguaje*, donde ellos realizarían la labor de unos instrumentos musicales muy especiales, el escritor/compositor de una obra debe ser conocedor de las cualidades y poderes auditivos de esos instrumentos para poder obtener de ellos y de sus usos combinados el mayor de los efectos eufónicos. Este es el funcionamiento de la inteligencia auditiva al servicio de un buen escritor, quien, como buen conocedor del tono de los sonidos particulares, empleará éstos para:

- resaltar los relatos emocionales,
- crear ritmos tonales,
- refinar la rima,
- dar forma al lenguaje musical de las palabras,
- obtener una eufonía del estilo,
- iluminar u oscurecer expresiones de sentimiento o del pensamiento.

Los tonos que oímos en las palabras son principalmente los tonos de sus vocales. Las consonantes o semivocales pueden profundizar en los refinamientos del lenguaje. En las vocales distinguiremos tres niveles tónicos: alto, medio y bajo.

1) - **Vocales altas:** a, e, i (y). Especialmente la a implica creación, esfuerzo; es la vocal de las guturales. En general provocan un efecto brillante, estimulante.

2) - **Vocales de tono “bajo”:** o, u. Su tonalidad resalta el sentimiento de depresión y el de grandeza. Son óptimas para la expresión de la oscuridad, la admiración o el rechazo, la separación. Imprimen marcas profundas, luchas internas, quejas ancestrales. Normalmente contagian un efecto depresivo.

3) - **Vocales medias:** Diptongos -oi, iu, ai. Delimitan la expresión de compromisos.

<b>TONO</b>	Prótasis / apódosis	UNIMENBRE BIMENBRE TRIMEMBRE CUANTRIMEMBRE	Entrecortado Armonía / contraste Ironía, melancolía Simetría.
	Inflexión	CADENCIA / C ANTICADENCIA / A SUSPENSIÓN / s SEMICADENCIA / c SEMIANTICADE / a	Aseveración. Oposición. Igualdad. Inseguridad. Continuidad.
	TIPOS	- SENTIMENTAL - MILITAR - SOLEMNE - DRAMÁTICO - INSISTENTE - ELEGÍACO	Tristeza. Silencio. Armado. Con unidades amplias. Cambios, divisiones. Breves, marcadas. Solemnidad.
	ESTILOS	- MANIERISTA - NARRATIVO - DESCRIPTIVO - LACÓNICO - EFECTIVISTA	Riqueza, pirotecnia. Efectos narrativos. Efectos descriptivos. Concentrado. Movimiento.
	PODER TONAL	- VOCÁLICO - CONSONÁNTICO	Resalta los relatos Crea ritmos Refina la rima Lenguaje musical Eufonía de estilo Ilumina / oscurece expresiones de sentim.

Cuadro 6.

Las vocales recesivas, es decir, aquellos tonos que nosotros no oímos conscientemente, se hacen audibles cuando las repetimos a lo largo de un tono de la vocal dominante, tono que oímos conscientemente y que contiene a las vocales recesivas como partes del mismo. También sucede en los diptongos. Cualquier vocal cuyos tonos dominante y recesivo son pronunciados en una rápida sucesión produce un golpe tonal. Los efectos eufónicos de los golpes tonales de la vocal son melódicos. Si se repiten con la suficiente frecuencia en cortos intervalos de tiempo, pueden ser oídos claramente. Contribuyen, por tanto, a una *cualidad musical del lenguaje*.

Los golpes tonales no elevan ni energizan los afectos emocionalmente depresivos, pero sí logran las pautas tonales que, en prosa, vehiculan sentimientos. Una *sombra auditiva*, moviéndose con el tiempo de palabra a palabra, *añade información al sentido referencial de la sentencia*.

Ante el peligro de que la pauta tonal se torne inaudible está la *repetición*, la forma más primitiva del **ritmo**, entendido como cualquier orden que nosotros reconocemos como función del tiempo. Cuanto mayor sea la variedad de estructura rítmica, mayor será la capacidad para la inteligencia. Por tanto, cuanto más fluctúen el tiempo, el tono, el volumen y el timbre, mayor será el número de posibles configuraciones en la forma del ritmo de un sonido. La información que las pautas fonéticas conllevan puede reforzarse por el significado referencial de las palabras.

En esa aludida cualidad musical del lenguaje, *las nasales* denotan testarudez, como el tarareo del orgullo. La /m/ representa la calidad del zumbido o el tarareo. Cuando linda con una vocal de tono inferior o medio, su color de zumbido es más poderoso que en ambiente de vocal alta. La /n/ es la forma eterna de la negación. El sonido inglés /ng/ acumula unos zumbidos densos, peculiares, borrosos, no influenciados por los niveles tonales de las vocales vecinas.

*La líquida /l/* supone plasticidad, suavidad y liquidez de la lengua. Cuando precede a una vocal o introduce alguna palabra proporciona un sentido de sustentación o inspiración. Cuando sigue a una vocal o termina la palabra da la impresión de un bajo estado físico, de una nivelación o de una larga caída. Este sonido añade, además, lentitudes, amor, pena y blancura.

La /y/ es el ímpetu asertivo, el abrupto final o el suavemente ascendente.

En cambio la /r/ conlleva un rugido bajo; la aspereza de bajo tono; el sentido de irritación; el poder, el color oscuro en la garganta. Se convierte en gruñido, que ante ai o é es ya la angustia o la sorpresa. Su tono no se destruye al deslizarse en vocales de alto tono.

*Las consonantes explosivas* “golpean el oído como tambores”. Aparecen en la sección del *ruido* en la orquesta del lenguaje. La /p/ es una explosión labial que denota sinceridad, actividad, razón. La /t/ imprime con su molde agudo, rápido y abrupto, una calidad de sonido diminuto y rápido. La /d/ es la convicción, la separación, la lucha. La /k/ proporciona una cualidad de dureza con velocidad y agudeza.

La sonorización de /p/, /t/, /k/ busca una resonancia en la profundidad de la garganta, que las convierte en /b/, /d/ y /g/, proceso que experimentó el castellano en un momento temprano de su paso del latín al romance, como es fenómeno conocido entre los estudiosos del idioma español en diacronía (1).

---

(1) MENÉNDEZ PIDAL, R., *op. cit.*

**La bilabial /b/** imprime un sentido de suavidad entre los labios, una explosión relativamente lenta, que se mueve dulcemente, con un tono bajo, a través de una bolsa húmeda. Comunica un sentido de humedad total, o de lentitud, o de falta de estructura, o la combinación de todas estas características.

**La gutural /g/** es el disparo en la garganta de una explosión con un poder, una duración y una indefinición tonal, que depende de su contexto sonoro. Si se produce dos veces en la misma palabra, rebota como un tartamudeo gutural en la garganta. En general, los **sonidos guturales** expresan ideas de elevación y profundidad. Pueden constituirse en un índice de melancolía al combinarse con los **sonidos aspirados**.

Tanto la **/th/** como la **/z/** ofrecen una estructura muy suave. Sin embargo, la **/c^/**, con grafía ch española, implican una situación de embarazo; un obstáculo o turbación, la perplejidad. Pueden conducir hacia ideas de misterio. Su aliento africado golpea el oído como un gas atomizado. La **/f/** tiene la cualidad de los labios suaves, de simular unos rizos de aire.

Finalmente, la **/s/** es aguda y su impronta en los dientes recuerda un disimulo o una luz explosiva. Su sonoridad mezcla agudeza y chasquido.

Para construir los tonos de las palabras podemos establecer estas **reglas**:

- 1.- Combinar las consonantes de tono más alto (SH, S, CH, ZH, Y, J) con vocales de tono más alto (a, e, i).
- 2.- Combinar consonantes de tono más bajo (F, V, P, B, M, L) con las vocales de tono más bajo (o, u).
- 3.- Hacer que las palabras de tono medio se combinen con consonantes de tono medio alto (D, N, Z, T) y medio bajo (R, W, Z, DH).

Como en casi todos los factores rítmicos, las **técnicas** logran los efectos del **contraste**, al utilizar los **números tonales** con la mayor diferencia posible en altura, o de la **sintonía**, al armonizar en lo posible las combinaciones.

Para lograr escritos que muestren más sensibilidad, expresividad y claridad emocional es importante recordar que:

- 1.- a mayor número de dimensiones del sonido controladas, más potencial tendremos para crear imágenes de sonido con una rica información fonética,
- 2.- a mayor concentración de señales auditivas, ante mayor probabilidad nos encontraremos de oír el efecto auditivo.

En definitiva, cuando tanto las consonantes como las vocales de una palabra o una sílaba ocupan el mismo nivel tonal, ése es el **nivel tónico** de la palabra, pero no es acertado aislar un efecto sin atender a sus pautas fonéticas totales y al mensaje que se quiere transmitir.

Podemos establecer un reglamento básico para lograr efectos de potenciación o debilitamiento del poder de percusión de las palabras.

*A/ Las reglas para hacer que las palabras tengan más fuerza son:*

- 1.- Utilizar las vocales fuertes para las palabras o las sílabas fuertes.
- 2.- Utilizar las semivocales poderosas, R, L, W, Y, en combinación con los sonidos CH, NG, SH.
- 3.- Utilizar tantas consonantes como sea posible. Si se agrupan en racimos, como nts, chl, spr, rmz, su efecto aumenta.
- 4.- Utilizar las vocales de poder medio (i, ou, o, u) con las consonantes de poder medio (M, N, J, ZH, DTH, Z, G, K, T).

*B/ Las reglas para hacer que las palabras sean débiles y sin acento son:*

- 1.- Utilizar las vocales débiles y cortas, como u, e, i, e, para las palabras o las sílabas de poder mínimo.
- 2.- Utilizar las consonantes débiles, F, V, B, G, D, P, S, H, TH, en combinación con la vocal de poder bajo u.
- 3.- Utilizar las menos consonantes que sea posible.

El poder de las sílabas es la suma de sus elementos fonéticos. Para juzgar su valor es necesario considerar las condiciones de su uso y en su contexto concreto. Además es necesario tener en cuenta la duración extra de la sílaba que termina la frase.

Por otra parte, es curioso el tono de *SUSURRO* en las palabras, que en importancia viene inmediatamente después del poder dinámico o de percusión. El susurro elimina la resonancia de las cuerdas vocales y muestra que las diferencias entre “altos” y “bajos” tonales son creadas enteramente por los cambios en la forma de las cámaras en la boca.

Otro factor importante es la *INFLUENCIA DEL TIEMPO*. Los efectos en la escucha de los periodos de tiempo de hablar en frases y sentencias completas son muy diferentes de las impresiones de las pautas dinámicas y del poder de las palabras. El tiempo no es el tono ni la intensidad. La palabrería adicional no contribuye en nada a las crestas del poder acústico dentro de una sentencia.

*Las pautas dinámicas (el movimiento)* producen cuatro efectos diferentes:

- equilibrio rítmico de un sentimiento o idea,
- énfasis del significado,
- sentido de dirección,
- un ascenso o descenso acumulativo en el poder.

Las **relaciones TONO Y PODER DE PERCUSIÓN** pueden presentar distintas combinaciones y prioridades:

- 1ª: Tono e intensidad **compiten en el oído**, pero se refuerzan mutuamente. El tono de una vocal es el centro visible de todas las regiones de su frecuencia resonada.
- 2ª: **Se mueven en la misma dirección** y se refuerzan mutuamente, es decir, nos encontramos con la repetición de las vocales en palabras sucesivas, la rima interna, que ancla la pauta tonal.

Cuando una imagen sonora expresa el sentimiento de la acción a la que las palabras se refieren descubrimos la **ARMONÍA IMITATIVA** de la que habló Grammont (1). Ambas pueden, también, buscar el contraste.

Pero como ya hemos apuntado, no es acertado aislar un efecto sin atender a sus pautas fonéticas totales y al mensaje que quiere transmitir.

---

(1) GRAMMONT, Maurice, *Traité pratique de prononciation française*, Paris Delagrave, 1948.

LA ORQUESTA DEL LENGUAJE

LAS VOCALES.

VOCALES DE TONO ALTO	A, E, I	CREACIÓN. ESFUERZO. Efecto brillante, estimulante
VOCALES DE TONO BAJO	O, U	GRANDEZA. ADMIRACIÓN. RECHAZO. OSCURIDAD. SEPARACIÓN. QUEJA Efecto depresivo.
VOCALES MEDIAS	OI, IU, AI	COMPROMISOS

Cuadro 7.

LAS CONSONANTES.

DE TONO ALTO	CH, S, (SH), Z, Y, J
DE TONO BAJO	F, V, P, B, M, L
DE TONO MEDIO ALTO	D, N, T
DE TONO MEDIO BAJO	R, W

Cuadro 8.

<b>M</b>	ZUMBIDO O TARAREO
<b>N</b>	NEGACIÓN
<b>NG</b>	ZUMBIDOS DENSOS, PECULIARES. BORROSOS
<b>L</b>	PLASTICIDAD, SUAVIDAD Y LIQUIDEZ Antes de vocal: SUSTENTACIÓN O INSPIRACIÓN Después de vocal: BAJO ESTADO FÍSICO, NIVELACIÓN, LARGA CAÍDA.  (LENTITUDES, AMOR, PENA, BLANDURA).
<b>Y</b>	ÍMPETU ASERTIVO, ABRUPTO, FINAL O SUAVEMENTE ASCENDENTE
<b>R</b>	RUGIDO BAJO, IRRITACIÓN, PODER, GRUÑIDO. Ante ai ó e: ANGUSTIA Ante é: SORPRESA.
<b>P</b>	SINCERIDAD, ACTIVIDAD, RAZÓN
<b>T</b>	MOLDE AGUDO, RÁPIDO, ABRUPTO. CALIDAD DE DIMINUTO.
<b>D</b>	CONVICCIÓN, SEPARACIÓN, LUCHA.
<b>K</b>	DUREZA CON VELOCIDAD Y AGUDEZA.
<b>B</b>	SUAVIDAD, HUMEDAD. LENTITUD, FALTA DE ESTRUCTURA (O AMBOS).
<b>G</b>	TARTAMUDEO GUTURAL (DOBLE) ELEVACIÓN, PROFUNDIDAD
<b>Z</b>	ESTRUCTURA SUAVE
<b>CH</b>	EMBARAZO, OBSTÁCULO, TURBACIÓN, PERPLEJIDAD. IDEAS DE MISTERIO, HUIDA, REVOLOTEO.
<b>F</b>	LABIOS SUAVES, DE RIZOS SUAVES
<b>S</b>	DISÍMULO, LUZ EXPLOSIVA. AGUDEZA Y CHASQUIDO.

Cuadro 9.



NASALES	TESTARUDEZ, ORGULLO
SONIDOS ASPIRADOS	IDEAS GENERALES
GUTURALES	ELEVACIÓN Y PROFUNDIDAD
ASPIRADOS Y GUTURALES	MELANCOLÍA

Cuadro 10.

TONO	<ul style="list-style-type: none"><li>- RESALTA LOS RELATOS EMOCIONALES</li><li>- CREA RITMOS (TONALES)</li><li>- REFINA LA RIMA</li><li>- LENGUAJE MUSICAL</li><li>- EUFONÍA DEL ESTILO</li><li>- ILUMINA U OSCURECE EXPRESIONES DE SENTIMIENTO</li></ul>
PODER DE PERCUSIÓN	<ul style="list-style-type: none"><li>- ACENTÚA LOS PENSAMIENTOS</li><li>- EMPLEA VARIACIONES PARA PINTAR SENTIMIENTOS</li><li>- CONTRASTES (DÉBILES, LENTOS)</li><li>- PALABRAS APAGADAS: ÁNIMOS APROPIADOS</li></ul>
SEGMENTACIÓN TEMPORAL (PAUSAS Y PUNTUACIONES)	<ul style="list-style-type: none"><li>- CICLOS DEL PENSAMIENTO Y SENTIMIENTO</li><li>- CAMBIOS EN EL SIGNIFICADO</li><li>- FLUCTUACIONES DE LA RESPIRACIÓN.</li></ul>
MOVIMIENTO	<ul style="list-style-type: none"><li>- EQUILIBRIO RÍTMICO DE LA IDEA O SENTIMIENTO</li><li>- ÉNFASIS DEL SIGNIFICADO</li><li>- SENTIDO DE DIRECCIÓN</li><li>- ASCENSO O DESCENSO ACUMULATIVO EN EL PODER.</li></ul>

Cuadro 11.

### III.- 4.- TIMBRE

El timbre es la cualidad especial y distintiva de un sonido, que permite identificar y distinguir la naturaleza de su fuente. Depende también de la densidad y elasticidad de los órganos del discurso. El interés de un escritor en los timbres del habla es la elevación que puede dar a su imaginación creadora y su contribución al trabajo artístico, el interés sobre cómo las cualidades auditivas pueden expresar sus pensamientos, sentimientos y emociones con sombras más precisas de significado, mayor precisión en la descripción y un poder más decisivo de afirmación.

El primer paso en esta dirección es reducir las complejidades de las cualidades de articulación a un número de **impresiones auditivas o moldes de la voz** en el acto de oír: la dureza de la k; la suavidad y liquidez de la b; la rudeza de la r...

En segundo lugar estas molduras son clasificadas como instrumentos fonéticos en una orquesta completa del lenguaje, como ya hemos visto al hablar de sus tonalidades, cuyo uso inteligente depende de la dirección del escritor.

El empleo de las diferentes tonalidades del lenguaje, su combinación rítmica y eufónica, se convierten en manos del escritor habilidoso en un instrumento valiosísimo que le permite expresarse en un doble plano complementario:

- los contenidos semánticos verbalizan su pensamiento y/o sentimiento,
- las sonoridades fonéticas no se limitan a acompañar esa verbalización, sino que se convierten en el fondo que por sí mismo transmite información adicional al discurso, con apoyo del paralenguaje, transformando el mensaje en algo mucho más rico interpretado por la **inteligencia auditiva**.

El ser humano, desde que puede calificarse como tal, percibe intuitivamente el trasfondo del mensaje y lo discrimina como agradable o no melódico, como eufónico y provisto de calidad musical o arritmica y con condiciones físicas poco agradables al oído. Y ello tanto en el orden y coherencia de la progresión temática verbalizada como en el molde en el que ésta se ha estructurado.

Factores como la resonancia, la intensidad, la altura tonal, el timbre o el ritmo en general han sido considerados como productos de las habilidades de la voz. Esta influye, como veremos, puesto que puede contribuir a una modulación consciente de las palabras que, por sí mismas ya están dotadas de un poder capaz de encerrar emociones y afectos, abstracciones y comunicaciones misteriosas casi imperceptibles de forma consciente.

Siempre se ha considerado al lenguaje como el vehículo del pensamiento, pero pocas veces nos hemos fijado en cómo esta capacidad de expresarse del hombre tiene una cualidades innatas, inherentes, que tienden automáticamente hacia su forma rítmica, es decir, la existencia de patrones naturales de regularidad que van buscándose y encontrándose dando lugar a juegos internos de los sonidos. Entre los que más belleza alcanzan están las **rimas** y las **similicadencias**, sus formas internas y no al final de cada verso o periodo.

## IV.- ESTRUCTURAS Y ARQUITECTURA RÍTMICA

De lo analizado hasta ahora, podemos afirmar que el lenguaje posee cualidades altamente desconocidas basadas en patrones innatos de regularidad, que le proporcionan un impulso natural, y en la combinación de todos los elementos que lo conforman como *estructura*. Según ello, el ritmo con el que acompaña cada manifestación verbal procede de diferente origen, según el factor que lo origine sea la cantidad, el acento, la tonalidad y las pausas o el timbre sonoro.

Como hemos anticipado, y desde que así quedó demostrado por el gran lingüista francés Saussure (1), la lengua está formada por la estructuración de muy diferentes elementos en niveles ascendentes según la complejidad de sus enlaces: desde el fonema hasta el texto, pasando por los morfemas, palabras, sintagmas y oraciones, cada elemento pertenece a un nivel y a una rama de estudio, que vienen a confluir en la pragmática, en la que el texto es estudiado como unidad comunicativa entre interactuantes.

El ritmo, como uno de los fenómenos y elementos del lenguaje, no escapa a esta consideración estructural. Existe diferente gradación rítmica en función del nivel en el que lo detectemos. Tradicionalmente encontramos esta diversidad de GRADOS DE RITMOS:

1º/ **LOS ACENTOS**: ordenan elementos base creando grupos,

2º/ **VERSO**: agrupa grupos,

3º/ **ESTROFA**: agrupa grupos de grupos,

4º/ **COMPOSICIÓN Y FRASEO**: que incluye ritmos superiores, momentos, no simples golpes.

Como se ve, la tradición no se desliga de la dicotomía ritmo / lírica que, sin embargo, tiene su correspondiente extrapolación a la prosa en nuestro trabajo:

- los **acentos** son ambivalentes en ambas modalidades,
- el verso equivale al **grupo melódico** o frase breve,
- la estrofa al **párrafo** o agrupación de frases,
- la composición al **texto** en su unidad.

Los efectos musicales del lenguaje son el origen de la constante equiparación entre MÚSICA Y POESÍA. Así hablamos de síncopas rítmicas, del contrapunto imitativo y del ritardando, en perfecta similitud con sus homónimos musicales.

---

(1) SAUSSURE, Ferdinand, (1916), *Curso de Lingüística General*.

Estos efectos musicales son sensaciones sonoras intensas que, en la mayoría de los casos, tienen valor de cierre, como el aislamiento de situaciones sintácticas, periodos, capítulos y obras enteras.

Regresando a las estructuras básicas aludidas, recordemos que la estrofa es un conjunto limitado de versos cuyas rimas, consonantes o asonantes, se distribuyen de un modo constante, fijado por la tradición literaria. En parangón con la lírica, la prosa distribuye sus frases en equivalente disposición rítmica dando vida a la configuración de diferentes estructuras.

Entre esas estructuras destaca el tipo **binario**, cuyos grupos melódicos se configuran internamente con un intervalo mínimo de un tiempo métrico, y el **ternario**, con grupos contruidos con un intervalo mínimo de dos tiempos métricos, en la secuencia rítmica de sus acentos, y con gran regularidad.

La composición **binaria yámbica** se configura con el axis estrófico en posición par, mientras el signo impar caracteriza las formas.

Dentro de la estructura ternaria encontramos la **anfibráica**, aquella donde entre dos pausas, las unidades cuantitativas ocupan una posición central, flanqueada por un tiempo inicial átono o preludio versal y por otro tiempo átono final, formado por un sinfonema distensivo. Esta correlativa paridad entre el preludio y la distensión, dota al verso de expresividad templada y fuerte, en esta modalidad ternaria de preludio simple. Es la estructura adecuada para la expresión de un armónico equilibrio cuantitativo.

En la composición **anapéstica**, el preludio versal, o espacio entre la pausa inicial y el primer acento rítmico, es de dos tiempos métricos, en tanto que la distensión versal mide invariablemente uno solo. Constituye una modalidad ternaria menos armoniosa y equilibrada que la estrofa anfibráica, y el desdoblamiento del espacio preludio en dos tiempos da a los grupos melódicos un moroso énfasis de lentitud y gravedad expresiva, la asimetría rítmica.

Una tercera disposición estructural ternaria es la **dactílica**, que se configura con un preludio cero al recaer el primer acento ternario en el sinfonema inicial. Su signo expresivo es el de la aceleración y represada energía.

Otra posibilidad estructural del ritmo ternario lo constituyen las composiciones plurirítmicas, donde las variaciones que afectan a los diferentes segmentos del grupo melódico repercuten con menor fuerza en la percepción total.

Finalmente, el ritmo cuaternario o **peónico**, de gran expresividad propia para motivar la gravedad tonal, recibe poco uso en castellano.

Los tipos cuantitativos tradicionalmente considerados para la estrofa han sido: SIMPLE, COMPUESTA y ARTICULADA.

La expresión compuesta se hace *grave* por el largo desarrollo estrófico, y *lenta* por la falta de articulación periódica en sus muchos versos. Con ello la impresividad resulta muy amortiguada y escasa de matices.

## PRINCIPALES ESTROFAS:

NÚMERO DE VERSOS	LA ESTROFA	CLASE DE RIMA	FÓRMULA MÉTRICA
2	PAREADO	C ó A	AA, aa
	TERCETO		
	ENCADENADO	C	ABA, BCB, CDC...XYXY
	TERCERILLA	C	a-a
3	SOLEA	A	a-a
	CUARTETO	C	ABBA
	SERVENTESIO	C	abba
	REDONDILLA	C	ABAB
4	CUARTETA	C	abab
	SEGUIDILLA	A	7 - 5 a, 7 - 5 a
	CUADERNA VÍA	C	14 A, 14 A, 14 A, 14 A
	COPLA	A	8 - 8 a, 8 - 8 a
5	QUINTETO (Versos de arte mayor)	C	Los versos pueden adoptar cualquier disposición, con estas condiciones: - tener dos rimas consonantes distintas - no pueden rimar más de dos versos distintos - no pueden terminar en pareado
	QUINTILLA (Versos de arte menor)		
	LIRA	C	7 a, 11B, 7 a, 7b, 11B
6	SEXTINA (Versos de arte mayor)	C	Deben cumplir las mismas condiciones que el <i>quinteto</i> y la <i>quintilla</i> , respectivamente.
	SEXTILLA (Versos de arte menor)	C	
	COPLA DE PIE QUEBRADO O MANRIQUEÑA	C	8 a, 8 b, 4 c, 8 a, 8 b, 4 c
8	COPLA DE ARTE MAYOR	C	12 A, 12 B, 12 B, 12 A, 12 A, 12 C, 12 C, 12 A
	OCTAVA REAL	C	11A, 11B, 11A, 11B, 11A, 11B, 11C, 11C, 11-11A, 11A, 11B
	OCTAVA ITALIANA	C	11 -, 11C, 11C, 11B', (Los versos 4 y 8 son agudos)
10	DÉCIMA O ESPINELA	C	8 a, 8 b, 8 b, 8 a, 8 a, 8 c, 8 c, 8 d, 8 d, 8 c

Cuadro 12.

Mayúsculas: Versos de arte mayor.

Minúsculas: Versos de arte menor.

Un número: Número fijo de sílabas

Raya: verso suelto

Rima: C = Consonante; A = Asonante

Con Schöckel (1977) comprobamos cómo la estructura de una composición literaria oscila entre la articulación binaria y la terciaria, y cómo los cambios entre ellas afectan al resultado final de forma que:

- una estructuración binaria acoge a las ideas en dos piezas, lo cual es ideal para la exposición natural del orden, la división o polaridad binaria de la concepción judía del cielo y la tierra, básicas en nuestra religión cristiana y la idea del mundo que nos ha transmitido;
- en cambio, una articulación terciaria organiza las ideas en tres piezas, permitiendo una mayor adjetivación y una explicación siempre más amplia.

En ello influyen poderosamente las visiones básicas del tiempo impresas, de forma casi inconsciente, en la obra, pudiendo encontrarse el tiempo:

- cíclico, de las estaciones,
- lineal, de la historia irreplicable.

Ambos obtienen efectos de **armonía**. Sin embargo, una movilidad o cambio puede dar lugar a lo que Schöckel (1977) llama RITMO QUEBRADO, es decir, el paso de tres partes a dos, o el cambio de tres acentos a dos.

EL POEMA ha sido conocido desde la antigüedad como la reunión de varios versos que, enlazados entre sí, constituyen una organización rítmica con unidad autónoma. El concepto es más amplio que el de estrofa, puesto que suele estar constituido por varias estrofas. La extensión o la forma de un poema depende de la voluntad del poeta o de patrones fijados por la tradición literaria. De hecho, llamamos poemas estróficos a los estructurados de modo fijo y en estrofas.

LA ESTRUCTURA RÍTMICA DEL POEMA, su unidad, tiene su causa en la intención comunicativa del poeta, que trasciende a la configuración de la cadena rítmica, ya que ninguno de los elementos lingüísticos que integran el complejo comunicativo es tan inmediato en comunicar la vivencia como el factor fonológico. Según la estructura tenemos (Balbín: 1962):

### 1. Poema monoestrófico:

- Simple,
- Con estrofas articuladas y estrofas compuestas

### 2. Poema poliestrófico, apto para la configuración propia de la creación narrativa y de la invención escénica, así como a la expresión poética menos cerrada y subjetiva:

- **suelto**, donde la unidad se matiza con la variedad del desarrollo estilístico a través de la reiteración del común paradigma estructural, que mantiene en cada una de las estrofas una invariable y cerrada relación en el número de los versos, situación del axis estrófico y disposición de la rima.
- **Encadenado**, por la inclusión en el esquema abstracto y reiterado de la estrofa cerrada de elementos lingüísticos concretos de repetición como vehículo de sentimientos y vivencias arraigados y fuertes. La forma más impresiva y explícita de este enlace o encadenamiento estrófico es el estribillo, alternante o medial o radial.

- **Paralelístico**, con doble enlace melódico y dos variaciones.

- **Poema disimétrico**, donde la estrofa es una unidad sintáctica integrada por grupos melódicos limitados por dos pausas largas y clausulares, y se configura sin mantener entera simetría en el número de versos, en la alternación de la rima y en la posición del axis rítmico. Debilita la expresividad pausal, al perder la fuerza que imprime la reiteración periódica. (El romance, la silva). La rima entre varias estrofas es un eficaz recurso de reforzamiento unitario y de enlace entre estrofas disimétricas. Puede ser:
  - enlazado
  - proporcionado.

POEMAS ESTRÓFICOS.

POEMA	NÚMERO DE VERSOS	CLASE DE RIMA	ESTRUCTURA Y ESQUEMA
ZÉJEL	Indefinido (octosílabos)	C	<i>Estribillo</i> consta de 1 ó 2 versos; una <i>mudanza</i> con 3 versos monorrimos más un 4º verso que rima con el <i>estribillo</i> ( <i>verso de vuelta</i> ) aa-bbba
VILLANCICO	Indefinido (octosílabos)	C	<i>Estribillo</i> que consta de 2 ó 4 versos; el <i>pie</i> , estrofa de 4 versos con estructura de redondilla (abba); los <i>versos de enlace</i> , uno que rima con el <i>pie</i> y otro con el <i>estribillo</i> . El <i>pie</i> en cada nueva estrofa es diferente y se repite el <i>estribillo</i> .
LETRILLA	Indefinido (octosílabos)	C	Posee la misma estructura que el villancico. Se diferencia de éste por el contenido. Es una composición eminente burlesca y satírica.
SONETO	14 (Normalmente endecasílabos)	C	Está formado por 2 cuartetos y 2 tercetos. Los cuartetos deben tener la misma rima: ABBA; ABBA. Los tercetos pueden tener rima diferente (CDC, DCD, CDE, CDE). La única condición es que no haya más de 2 versos con la misma.

Cuadro 13.

EL VERSO LIBRE incluye composiciones *con estrofas* donde los poetas contemporáneos han dejado a un lado las normas métricas tradicionales y crean sus obras con entera libertad, sin sujeción a cómputo silábico, acentos en lugares fijos, pausas ni rima; y poemas *no estróficos*, es decir, aquéllos no estructurados en estrofas.

#### POEMAS NO ESTRÓFICOS:

POEMA	NÚMERO DE VERSOS	CLASE DE RIMA	ESTRUCTURA Y ESQUEMA
ROMANCE	Indefinido (octosilabos)	A	Está formado por una serie indeterminada de versos octosilabos que riman en asonante los pares y quedan sueltos los impares. Una vez elegida una asonancia se repite a lo largo del poema 8 -, 8 a, 8 -, 8 a...
SILVA	Indefinido (heptasilabos y endecasilabos combinados)	C	Serie poética en la que se combinan a voluntad del poeta heptasilabos y endecasilabos. La rima es asonante, pero pueden quedar versos sueltos.

Cuadro 14.

Sin establecer una distinción entre la prosa y la lírica, sino considerando la obra como materia organizada del lenguaje, Schöckel (1977) nos hablará de ESTRUCTURAS según los bloques que presente y en ensamble con el que aparezcan unidos, y así distingue:

1. DÍPTICO, normalmente **antitético**, donde dos ideas son expuestas en explícito contraste intelectual. Será la estructura básica de los aforismos de Baltasar Gracián, como veremos.
2. TRÍPTICO, que a su vez puede presentar tres ideas en *composición clásica*, es decir, centrado, donde una de las ideas ejerce de eje central o ecuador de la composición, o *barroca*, en la que las tres ideas presentan una linealidad en diagonal, normalmente ascendente, debido a su desarrollo progresivo de ideas.
3. PIEZAS ARTICULADAS SEGÚN TEMAS O MOTIVOS, caracterizadas por presentar cambios y divisiones estructurales provocados por el contenido semántico,
4. TECNICA DEL TRENZADO, donde se produce un **encadenamiento** paulatino de ideas que desarrollan un rema procedente de un tema anterior, sin que la progresión temática implique el abandono de ninguna de ellas, sino que las va enlazando con ideas secundarias posteriores.



La progresión estructural nos permite distinguir en un texto partes diferentes o bloques, por continuar con la terminología de Schöckel, de forma que cada uno de ellos presenta propiedades funcionales y distinciones rítmicas. La articulación de ellos, es decir, el *empalme de los bloques*, puede realizarse con enlaces:

- inmediatos o próximos,
- buenos y sólidos,
- débiles y extrínsecos
- fáciles, cómodos, casi inadvertidos.

En este sentido, el concepto de estructura textual se nos queda pequeño al tratar de abarcar la organización rítmica de la obra. Como hemos visto, lo más frecuente es que en ella conviva una variedad armónica o contrastada de diferentes estructuras, cuya disposición total nos ofrece una visión global más amplia y poderosa, la ARQUITECTURA RÍTMICA.

## V.- POSIBILIDADES DE RITMOS

Como estamos viendo, los ritmos son diversos dependiendo del factor que los origina y de la disposición o la estructura que adopten. Pero si se puede establecer un denominador común a todos ellos éste se configura con las dos posibilidades elementales a las que se reducen, una vez eliminados los detalles accesorios, y que son:

1.- **REGULARIDAD**, o disposición de las partes o los tiempos en una relación de igualdad o similitud,

2.- **IRREGULARIDAD**, cuando, por el contrario, la disposición consta de un orden desprovisto de esa relación de igualdad en las partes o los tiempos establecidos.

En esencia, la disposición de los elementos rítmicos pretenden reflejar o ser reflejo de un orden o cadencia o patrones naturales que se repiten en intervalos de tiempo o espacio similares en propensión a la regularidad. Sin embargo, el fenómeno contrario, es decir, la disposición irregular de los elementos puede constituirse en un potenciador del ritmo al establecer límites definidos entre la monotonía que puede implicar una excesiva regularidad.

Incluso la síntesis de ambos es desde antiguo un enriquecedor rítmico, y ello en las dos direcciones que provocan *contraste* y *armonía*, respectivamente. Y todo ello, hasta el más aparente de los contrastes y la más escandalosa de las desarmonías, pueden conducir hacia el *equilibrio* final si, en lugar de percibir una visión parcial de las pequeñas estructuras, nos detenemos en la imagen total de la *arquitectura rítmica* de una obra o texto. De hecho, las combinaciones de estridentes contrastes pueden arrojar una visión global de equilibrio entre ellas y sus diferentes impulsos rítmicos parciales.

Llegados a este punto no podemos dejar pasar por algo una distinción del ritmo como **manifestación lingüística** y el ritmo llamado **de pensamiento**. Paraíso de Leal los analiza diciendo: “Pienso que *ritmo lingüístico* es el efecto producido por el retorno –más o menos periódico- de un elemento fonético en el discurso. Este elemento marcado puede ser timbre, cantidad, acento, esquema tonal, grupo acentual, grupo fónico u oración. Existe también otro tipo de ritmo, llamado *de pensamiento*, basado en la repetición de frases, palabras o esquemas sintácticos, motivados por representaciones psíquicas recurrentes. Está muchas veces conexionado –aunque no necesariamente- con el ritmo lingüístico”.(1)

Paraíso de Leal coincide con R. Lapesa Melgar: “El ritmo del lenguaje resulta, en español, de los acentos de intensidad que jalonan las sílabas fuertes, de la repartición del discurso en grupos fónicos y del juego de elevaciones y descensos melódicos de la voz. Espontáneamente no es un ritmo regular: tanto los intervalos entre los acentos de intensidad como los grupos fónicos ofrecen longitud variable; pero son susceptibles de regularización artificiosa que los sujete a medida. En esto consiste la diferencia entre las dos formas principales en que se exterioriza la creación literaria: la prosa y el verso.

El ritmo de pensamiento se basa en la repetición más o menos periódica de una o varias frases o palabras o esquemas sintácticos. Es un ritmo que “actúa sobre los elementos intelectivos del lenguaje”, (2).

Gili Gaya se refiere a este tipo de ritmo cuando dice: “Ritmo, en su más amplio sentido, es la repetición en el tiempo de ciertos fenómenos (apariencias). La reaparición de percepciones ya vividas, o de algunas que nos las recuerden, tiene sin duda un valor estético. Con esto queda dichos que el *ritmo del lenguaje no es indispensable que sea acústico, fonético*, basado en la repetición de acentos o agrupaciones de sonidos. *Revivir ciertas representaciones, imágenes o estados afectivos... puede producir efectos de recurrencia* tan densos como los que se obtienen con la rima, los pies o los acentos fijos”. (3) (El subrayado es de Paraíso de Leal).

Amado Alonso se manifiesta también en este sentido (4): “Ritmo de pensamiento será aquel cuyas variadas sensaciones corporales están provocadas por la marcha del pensamiento idiomático”. Sobre ambos dirá: “Coinciden en ser ambos organizaciones de tensiones y relajaciones orgánicas (movimientos) en una figura dinámica y unitaria... Son tensiones y relajaciones provocadas por frases paralelas del pensar creador o receptor... Coinciden ambos, por tanto, en ser tipos de ritmo de pensamiento”

(1) PARAISO DE LEAL, I., op. cit., página 42.

(2) PARAISO DE LEAL, I, op. cit, página 47, citando a LAPESA, RAFAEL, *Introducción a los estudios literarios*, Salamanca, Anaya, 1965, página 61.

(3) PARAISO DE LEAL, I, op. cit, página 52, citando a GILI GAYA, Samuel, *El ritmo en la poesía contemporánea*, Universidad de Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras, 1956.

(4) PARAISO DE LEAL, I, op. cit, página 53, citando a ALONSO, Amado, *Ritmo del verso y ritmo de la prosa. Material y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1960, páginas 283-284.

Y añade: "En el estudio de la estructura rítmica de la obra que nos atañe, esta distinción entre ritmo lingüístico y de pensamiento importa en tanto que el contenido semántico se impone y arrastra el esquema rítmico lingüístico. Su influjo se deja sentir especialmente a través de elementos *paralelísticos*, que nos hacen establecer las diferencias entre linealidad temática y el avance a saltos (zigzag), por una parte, y los paralelismos basados en elementos sinonímicos o antitéticos."

En el seguimiento y captación de los fenómenos anteriores se verifica cómo la repetición es el principio de toda composición rítmica, y que su finalidad puede ser la *simetría* o el *contraste*, éste último entendido como no equilibrio sino como la contraposición de fuerzas de oposición y tensión.

## VI.- LAS REPETICIONES SIGNIFICATIVAS.

Como ya hemos dicho más arriba, la repetición como principio de composición proporciona ritmo en cualquiera de sus niveles. Las repeticiones son contrarias a la economía expresiva, cuya finalidad es simplificar y expresar el máximo contenido con la mayor brevedad léxica. Sin embargo, esa economía expresiva no siempre es apropiada para el ritmo, cosa que sí puede afirmarse de las repeticiones, en cualquiera de los niveles del lenguaje: fonético, morfológico, sintáctico, semántico, pragmático.

El poder recursivo del lenguaje impone esquemas rítmicos que avanzan a través del discurso de forma natural, como la repetida presencia de las personas gramaticales en los sufijos verbales, los pronombres personales, los deícticos, etcétera. Pero, junto a éstos, que venimos llamando *patrones naturales*, el lenguaje dispone de otros recursos de índole semántica que recorren el texto para proporcionar coherencia, al tiempo que su repetición se convierte en un elemento de retorno que imprime ritmo. Nos referimos a las *recurrencias* y sus formas semánticas y fónicas, conocidas como *isotopías* desde que Greimas (1) tomó el término prestado del campo de la Física, y a los *cooplings*, o duplicidades léxicas en situaciones ambivalentes que así llamó Levin en su obra "Estructuras lingüísticas de la poesía". El cooping o emparejamiento es una estructura que asegura la cohesión del poema y consiste en la colocación de elementos lingüísticos equivalentes en posiciones equivalentes, asegurando el principio de que la recurrencia es la característica esencial de poema lírico.

Las palabras disponen de valores suplementarios, *connotaciones*, donde una carga significativa adicional podemos distinguirla como *vibración o resonancia*, en proximidad con lo que Reiners llamó *circulos de significación*, o el "*circulo filológico*", de Spitzer. Todo ello posibilita, por ejemplo, los juegos de sentido cuyas formas léxicas dibujan contornos semánticos más allá de su significación literal.

---

(1) GREIMAS, A. J., (1971) *Semántica estructural*, Madrid, Gredos.

Por ello el lenguaje se sirve de un doble procedimiento:

1. **PARAFRÁSTICO**, más libre e imaginativo, en el que tienen cabida las posibilidades totales de todos los planos del lenguaje,
2. **CENIDO**, literal, más atado a los significados estrictos.

Para trabajar en las direcciones que permite ese doble procedimiento, el lenguaje cuenta con una serie de *elementos y recursos constructivos* que, con una pretendida finalidad estilística pueden crear ritmo, como bien saben los grandes escritores. A menor escala, en el uso convencional del lenguaje, también contribuyen a ello. Estos elementos son, como señala Schöckel (1954), morfológicos y estilísticos.

### A/ MORFOLÓGICOS:

1.- **Artículo**. Su ausencia proporciona rapidez en la lectura, pero a costa de una pérdida informativa, especialmente por la función fórica que realizan según Weinrich (anafórica el indeterminado y catafórica el determinado).

2.- **Posesivo**. De igual modo que el artículo, su función es fórica en el contexto lingüístico, pero además imprimen un aspecto estilístico de énfasis y afectividad, especialmente a través de las repeticiones.

3.- **Sustantivos**, independientemente de su distinción funcional entre los nombres propios por una parte, y los abstractos y concretos, su acumulación e incluso enumeración da lugar al llamado *estilo nominal*, muy útil para fijar determinados momentos de la narración y definir, a través de un nombre, o del procedimiento de la sustantivación.

4.- **Adjetivos** permite un estilo de doble filo. Recordemos su división en determinativos y calificativos y éstos, a su vez, en especificativos y epítetos, cuando atribuyen cualidades o presentan lo inherente al objeto, respectivamente. Estilísticamente interesan más los especificativos empleados para sugerir sensaciones y crear metáforas sonoras. Duplicados indican énfasis. Se emplean frecuentemente para subrayar la rima. Como efecto sobre la arquitectura global, hinchán el ritmo final.

5.- **Verbos**, son fundamentales. Los tiempos verbales tienen un valor temporal y la transcripción de una distancia temporal. Su no aparición provoca inmediatez. Su aparición en una sola ocasión cumple una función informativa. Por el contrario, su repetición doble implica una *función afectiva*, mientras que si la repetición es triple arrastra un efecto de *eco*.

Los tiempos verbales tienen una rica sonoridad etimológica a través de la repetición de las raíces. La conexión por las formas verbales implica una relación de semejanza y contigüidad, a la que se unen en muchas ocasiones las paronomasias y la aliteración, por lo que el efecto sonoro que se obtiene es más intenso que con la mayoría

de las otras categorías gramaticales. Como nexo lingüístico suma, además, la impresión de *resumen*. Es necesario distinguir entre la voz activa y la pasiva, ésta última ampliada por los auxiliares y más extensa, por tanto. La otra discriminación llamativa es la que se establece con los gerundios por una parte, que suelen acompañar sus presencias con sensaciones de movimiento, de flexibilidad, y los infinitivos por otra, que no suelen ser conclusivos, pero sí tienen un alto valor como imperativos.

**6.- Adverbios**, que, gracias a su poder de concentración informativa, ahorran palabras contribuyendo a la rapidez en la lectura. El sentido de su repetición puede ser trágico. Con frecuencia indican movimiento, velocidad.

**7.- Conjunciones**, como factores constructivos, proporcional ligereza, agilidad.

**8.- Preposiciones**, resuelven el lastre no conveniente de ciertos adverbios extensos en exceso, como los acabados en *-mente*, que pueden ser sustituidos por el correspondiente sustantivo precedido por la preposición *con*, obteniendo un efecto más eufónico (con prudencia...).

## B/ ESTILÍSTICOS:

**1.- Imágenes sonoras** y significativas, que reproducen sensaciones y sinestesias de todo tipo, entre las que abundan las alusivas a la naturaleza, y así encontramos imágenes de agua, de montes, de aire...

**2.- Comparaciones**, y toda clase de metáforas sonoras, símbolos y alusiones expresivas.

**3.- Expresiones tipificadas**, como giros, modismos y frases hechas, cuyo enunciado imprime ritmo ya que su estructuración de origen popular los convierte en expresiones breves y frecuentemente rimadas, con gran concentración conceptual y elipsis verbal. Su repetición recuerda la ritualización del lenguaje.

**4.- Material sonoro**, donde los recursos más ricos en efectos son las onomatopeyas; las paronomasias; la aliteración; los sonidos clave; los juegos de palabras; el empleo de éstas con doble sentido, y la etimología, todo ello con valores expresivos extraordinarios.

En este punto es preciso también añadir a las **isotopías sonoras**, concepto que, aunque ciertos autores pretende relegar tan sólo a la semántica, tiene su parangón en la fonética al describir aquel fenómeno de repetición e iteración fonemática significativa a lo largo de un texto hasta convertirse en un elemento que contribuya a proporcionar coherencia. Como veremos, ésta es una de las más desconocidas y efectivas funciones de la rima interna y natural del lenguaje.

**5.- Figuras retóricas**. Para cuya catalogación seguiremos a Lausberg (1) en el capítulo siguiente.

---

(1) LAUSBERG, Heinrich, *Elementos de retórica literaria*, Gredos, Madrid, 1975.

## ELEMENTOS Y RECURSOS CONSTRUCTIVOS QUE CONTRIBUYEN AL RITMO:

MORFOLÓGICOS	ARTICULO	Su ausencia proporciona rapidez.
	POSESIVO	Función enfática y afectiva.
	SUSTANTIVO	Estilo nominal: fijar y describir.
	ADJETIVO	Sugieren sensaciones, metáforas. Enfatizan, subrayan las rimas.
	VERBO	Movimiento, inmediatez. Función informativa, afectiva y eco.
	ADVERBIO	Ahorro informativo. Movimiento.
	CONJUNCIONES	Ligereza.
	PREPOSICIONES	Nexos que resuelven lentitudes.
ESTILÍSTICOS (VALORES EXPRESIVOS)	IMÁGENES SONORAS	Significativas: agua, lluvia, aire...
	COMPARACIONES	Metáforas sonoras, símbolos, alusiones. Similitudes.
	EXPRESIONES	Giros, modismos. Frases hechas.
	MATERIAL SONORO	<b>Isotopías</b> fónicas, sonidos clave...
	FIGURAS RETÓRICAS	Símbolos, paranomasias, aliteraciones, onomatopeyas...

Cuadro 15.

## RETÓRICA DE LA ARGUMENTACIÓN

Para comprender y abarcar el ritmo de la disposición textual, la tradición retórica ha establecido una serie de caracterizaciones del mismo que, con Lausberg, trataré de recoger brevemente.

Para ello recordaré primero las FASES DEL DISCURSO, para adentrarme en la DISPOSITIO INTERNA DE LA OBRA y el ORNATUS como elemento clave. Este, a su vez, en su clasificación entre:

### **A/ IN VERBIS SINGULIS:**

**SINONIMIA y TROPOS (POR DESPLAZAMIENTO DE LÍMITES, POR SALTO)**

### **B/ IN VERBIS CONIUNCTIS:**

#### **1/ FIGURAE**

##### **FIGURAE ELOCUTIONIS**

- I. PER ADIECTIONEM
  - DE REPETICIÓN
  - DE ACUMULACIÓN
- I. PER DETRACTIONEM
- II. PER ORDINEM

##### **II. FIGURAE SENTENTIAE**

- I. PER ADICTIONEM
- II. PER DETRACTIONEM
- III. PER ORDINEM
- IV. PER INMUTATIONEM
  - TROPI
  - AVERSIO
  - INMUTATIONEM SINTÁCTICA

#### **2/ COMPOSITIO**

## RETÓRICA DE LA ARGUMENTACIÓN

### **I.- FASES DEL DISCURSO**

LA CONSTRUCCIÓN TEXTUAL (desde QUINTILIANO):

1.- **INVENTIO**, la búsqueda de argumentos. Selección de los temas, los instrumentos y el modo de tratarlos: TOPOI (Aristóteles):

- comunes / específicos
- cantidad (democracias) / cualidad (aforismos de Gracián)

2.- **DISPOSITIO**, el orden adecuado y equilibrado:

- natural / artificial
- cronológico / causal / sintáctico

3.- **ELOCUTIO**, la elaboración lingüística, los recursos tanto retóricos como gramaticales.

4.- **MEMORIA**

5.- **PRONUNTIATIO**, recitación: ACTIO o preparación.



DISPOSITIO	EXORDIO (INTERÉS DEL AUDITORIO)	CAUSA + MARCO COMÚN .
	NARRATIO (CUESTIÓN)	DIGRESIÓN
		PROPOSICIÓN
		PARTICIÓN
	ARGUMENTATIO (ARGUMENTACIÓN Y REFUTACIÓN DEL CONTRARIO)	HIPÓTESIS / CONCLUSIÓN
	PERORACIÓN / <b>EPÍLOGO</b> (CONCLUSIÓN)	RECAPITULACIÓN  MOV. DE AFECTOS: - INDIGNATIO - CONQUESTIO

Cuadro 16.

ELOCUTIO (CUALIDADES)	APTUM	ADECUACIÓN AL CONTEXTO PRAGMÁTICO Y A LA FINALIDAD	
	PURITAS	CORRECCIÓN DEL LENGUAJE	
	PERSPICUITAS	CLARIDAD	
	ORNATUS (BELLEZA)	DICCIÓN	SUPRESIÓN
			ADICIÓN
			CAMBIO DE POSICIÓN
		PENSAMIENTO	TROPOS: - METÁFORA - METONIMIA - SINÉCDOQUE
			NIVEL ORACIONAL o SUPRAORACIONAL
		FIGURAS RETÓRICAS	- DEFINICIÓN - PERÍFRASIS - PROLEPSIS - REANUDACIÓN - CORRECCIÓN...
			- ONOMATOPEYA - ANÁFORA - REDUPLICACIÓN - SINONIMIA - PSEUDO DISCURSO DIRECTO
			- CITA - ALUSIÓN - APÓSTROFE - INTERROGACIÓN RETÓRICA

Cuadro 17.

<b>ELOCUTIO (ENFOQUES)</b>	<b>GRAMATICAL</b>	<b>ARGUMENT. SUBJETIVA</b>	<b>SUPUESTOS DEL EMISOR</b>	-PRESUPOSICIONES -CONNOTACIONES
			<b>MODALIDADES</b>	
		<b>ARGUMENT. CIENTÍFICA</b>	<b>DATOS OBJETIVOS</b>	<b>IMPERSONA- LIDAD</b>
			<b>SUBORDIN. SINTÁCTICA + CONECTORES</b>	<b>LENGUAJE MÁS FORMAL</b>
	<b>PRAGMÁTICA</b>	<b>CONECTORES INTRATEXTO</b>	<b>OPERADORES ARGUMENT. (1 ENUNCIADO)</b>	
			<b>CONECTORES ARGUMENT.  (VARIOS ENUNC = UNIDAD ARGUM.)</b>	- FUNCIÓN (ARGUMENTO/ CONCLUSIÓN)  -VALENCIA  -ORIENTACIÓN (COORDINACIÓN/ ANTIORIENTACIÓN)
		<b>CONECTORES CONTEXTO</b>	<b>PRESUPOSI- CIONES</b>	<b>TÓPICOS</b>
			<b>FUNCIONES</b>	INSTANCIACIÓN REFERENTE Y ARGUMENTAC.  LEYES DISCURSIVAS (EFECTOS DE SENTIDO)

Cuadro 18.

## II.- DISPOSITIO INTERNA DE LA OBRA

Elección y ordenación de las partes.

Formalmente existen dos tipo de discurso:

- CIRCULAR, no tiene dirección temporal ni espacial, es un sistema que descansa en sí (como el drama).
- LINEAL, sí tiene dirección.

Existen conversiones:

- De circular a lineal: ellenguaje en el discurso.
- De lineal a circular: los resultados de la conciencia: PERSUASIO.

Dentro de la linealidad cuatro categorías modificativas del todo pueden actuar:

### 1. ADIECTIO, agregación de un nuevo elemento:

**CUANTITATIVA:**

- ANTEPOSICIÓN: PRÓTESIS
- INTERPOSICIÓN: EPÉNTESIS
- POSTPOSICIÓN: PARÁGOGE

**INTENSIVA:**

- AMPLIFICATIO

### 2. DETRACTIO, sustracción de un elemento que pertenece al todo:

**CUANTITATIVA:**

- AL PRINCIPIO: AFÉRESIS
- EN MEDIO: SÍNCOPA
- AL FINAL: APÓCOPE

**INTENSIVA, debilitación de la intensidad:**

- Una variedad de la AMPLIFICATIO

**3. TRANSMUTATIO**, cambio de lugar de un elemento dentro del todo:

- ENTRE ELEMENTOS VECINOS: ANÁSTROFE
- ENTRE ELEMENTOS NO VECINOS: HIPÉRBATON
- CAÓTICA: SÍNQUISIS
- INVERSIÓN TRANSMUTATIO: QUIASMO

**4. INMUTATIO**, sustitución de un elemento que pertenecía al todo por otro ajeno a él: TROPOS.

El cambio de un todo lineal se llama **FIGURA**.

## ORNATUS

### **A/ IN VERBIS SINGULIS**

#### SINONIMIA

##### \* METALEPSIS

Impropiedad contextual de sinónimo empleado que, fuera de ese contexto, puede ser absolutamente sinónimo (traducciones incorrectas)

## TROPI

Giro que se aparta del contenido léxico originario hacia otro contenido.

SUSTITUCIÓN, en las esferas de los “loci” :

- Tropos por desplazamiento de límites (vecindad semántica)
- Tropos por salto.

### \* CATACRESIS

Tropo que no tiene a la par ningún *verbum proprium* para designar, sino que él ocupa el lugar del *verbum proprium* (“patas” de una mesa).

## I./ TROPOS POR DESPLAZAMIENTO DE LÍMITES

### A) DESPLAZAMIENTO EN EL PLANO DEL CONTENIDO CONCEPTUAL.

#### 1. AYUDAN AL ORNATUS:

- PERÍFRASIS, sustitución de un vocablo por un conjunto que contiene la sustancia y los rasgos característicos.
- SINÉCDOQUE, AMPLIO: ESPECIE = GÉNERO, REDUCIDO: GÉNERO = ESPECIE  
PARTE = TODO  
SINGULAR = PLURAL
- ANTONOMASIA, sinécdoque que consiste en poner el nombre apelativo por el propio o viceversa.

#### 2. SIRVEN MÁS A LA AMPLIFICATIO ASCENDENTE; DOS TÁCTICAS DE DISCURSO:

##### 2.1. ENCUBRIMIENTO:

- ENFASIS, designa un rasgo característico mediante un concepto que lo contiene, pero sin expresarlo.

- LITOTE, ironía perifrástica, un grado superlativo es transcrito por la negación de lo contrario.

## 2.2. FRANQUEZA:

- HIPÉRBOLE, amplificación creciente que trasciende la verosimilitud.

## B/ DESPLAZAMIENTO FUERA DEL PLANO DEL CONTENIDO CONCEPTUAL:

- METONIMIA, desplazamiento de la denominación fuera del plano conceptual correspondiente al entrelazamiento de un fenómeno de la realidad con los fenómenos circundantes: EFECTO = CAUSA, CAUSA =EFECTO; CONTINENTE = CONTENIDO, CONTENIDO = CONTINENTE...

## II/ TROPOS POR SALTO:

- METÁFORA, sustitución de una palabra por otra en relación de analogía,
- IRONÍA, utilización del vocabulario de forma inverosímil para que se entienda que su sentido está contrapuesto a su sentido propio.

\* (Se pueden combinar todos los tropos).

## B/ IN VERBIS CONIUNCTIS (FIGURAE Y COMPOSITIO).

### A) FIGURAE

#### D) FIGURAE ELOCUTIONIS

Afectan a la formulación lingüística.

### I (I) FIGURAE PER ADIECTIONEM

- Construcción asindética: ASÍNDETON
- Construcción sindética: POLISÍNDETON.

## 1/ FIGURAS DE REPETICIÓN:

### 1.1.- REPETICIÓN DE PARTES DE LA ORACIÓN IGUALES:

#### 1.1.1.- REPETICIÓN EN CONTACTO:

- **GEMINATIO**: repetición de una palabra o grupo supraordenado, de naturaleza sintáctica o métrica.  
Posiciones: /xx.../, /...xx.../ ó /...xx/.
- **REDUPLICATIO** o **ANADIPLOSIS**: repetición del último miembro de un grupo de palabras al comienzo del siguiente grupo (sintáctico o métrico).  
/...x/x.../.
- **GRADATIO**: continuación de la anadiplosis. Pueden obtener **CLIMAX** O **ANTICLIMAX**  
/...x/x...y/y.../.
- **CONCATENACIÓN** O **EPANÁSTROFE**: varias gradaciones.
- **EPANADIPLOSIS**: empezar y clausurar un texto igual /x...x/.

#### 1.1.2.- REPETICIÓN A DISTANCIA:

##### a) REPETICIÓN COMO PARÉNTESIS:

- **CICLO**: enmarcamiento de un grupo de palabras por el mismo miembro oracional.  
/x...x/.

La correspondencia de las partes interiores da como resultado un **QUIASMO**.  
/xyyx/

##### b) REPETICIÓN COMO INDICACIÓN PARALELA DEL INCISO:

- **ANÁFORA**: repetición de una parte de la oración al comienzo de grupos sucesivos.  
/x.../x.../.
- Forma especial: **POLISÍNDETON**.
- **EPÍFORA**: repetición al final de grupos de palabras que se suceden. /...x/...x/.
- **COMPLEXIO**: combinación de anáfora y epífora. /x...y/x...y/.



## 1.2. REPETICIÓN DE PARTES DE LA ORACIÓN DE IGUALDAD RELAJADA:

\*TRADUCTIO, “juego de palabras”.

### 1.2.1. RELAJACIÓN DE IGUALDAD DEL CUERPO LÉXICO.

#### PARTE DEL CUERPO LÉXICO:

- PARONOMASIA (ANNOMINATIO), pequeña modificación del cuerpo léxico que se corresponde con una modificación paradógica del significado de la palabra.
- POLYPTOTON, modificación flexiva del cuerpo léxico que no modifica la morfología, sino la perspectiva sintáctica.
- FIGURA ETYMOLOGICA, repetición del radical para intensificar la fuerza semántica.

#### TODO EL CUERPO LÉXICO:

- SINONIMIA, ascendente = CLIMAX.

### 1.2.2.- RELAJACIÓN DE LA IGUALDAD DE LA SIGNIFICACIÓN DE LA PALABRA.

- EQUIVOCIDAD, diversidad de significados por equivocidad accidental del lenguaje.
- ÉNFASIS, miembro de la oración repetido enriquecido enfáticamente frente a la primera posición:
  - DISTINCTIO, por realización monológica:
    - POSITIVA
    - PARADOJA (IRONÍA)
  - REFLEXIO, por realización dialógica. El 2º interlocutor emplea una palabra del 1º en sentido diferente.

## 2/ FIGURAS DE ACUMULACIÓN

A/ ACUMULACIÓN COORDINANTE: DIÈRESIS, si crece = CLIMAX.

- ENUMERATIO, acumulación coordinante en el tipo de agrupación en contacto.
- DISTRIBUTIO, agrupación a distancia.

#### B/ ACUMULACIÓN SUBORDINANTE:

- ADIECTIUM, palabra en adición sintáctica.
- HIPÁLAGE, adjetivo en adición sintáctica.
- PROLEPSIS, adjetivo que funciona como sustantivo o predicativo y expresa resultado. (El autor anticipa la objeción que se le puede hacer).

### **I (II).- FIGURAE PER DETRACTIONEM**

#### I.- DETRACTIO SUSPENSIVA.

- ELIPSIS, (apócope sintáctica)

#### II.- DETRACTIO PARENTÉTICA:

- ZEUGMA

#### III. DETRACTIO COMPRENSIVA:

- ELIPSIS, (síncopa sintáctica y aféresis)
- ASÍNDETON

### **I (III).- FIGURAE PER ORDINEM**

#### I.- ANASTROPHE, cambio de lugar de miembros de la oración sucesivos.

#### II.- HIPÉRBATON, separación de dos palabras estrechamente unidas sintácticamente por el intercalamiento de un miembro de la oración que no pertenece a ese lugar.

- EPÍFRASIS, adición acumulativa.
- TMESIS, separación de los elementos de una palabra por intercalado de una o varias palabras distintas.

III.- MIXTURA VERBORUM, caos en la sucesión de las palabras por el empleo de la anástrofe y el hipérbaton. Da un juego alienante.

- ESQUEMA-RAPPORT: a1 a2 / b1 b2 / c1 c2....

IV.- ISOCOLON, correspondencia sintáctica de la composición de varias partes de un todo sintáctico.

PARALELISMO. Su inversión: QUIASMO.

Igualdad fónica: REPETICIÓN.:

- ALITERACIÓN, igualdad fónica al principio de palabra.
- HOMOEÓLEUTON, igualdad fónica al final de palabra (RIMA)
- HOMOEOPTOTON, correspondencia de formas flexivas de las partes del isocolon.

## II) FIGURAE SENTENTIAE

Afectan a los pensamientos. Son objeto de la inventio, pero se tratan en el marco de la elocutio porque la formulación lingüística es inseparable de la elaboración conceptual.

### II (I).- FIGURAE PER ADIECTIONEN

#### 1.- FIGURAS DE AMPLIFICACIÓN DE LA EXTENSIÓN.

1.1. FIGURAS DE REPETICIÓN: del mismo pensamiento  
posibilidades de gradación = cantidad e intensidad.

#### 1.2. FIGURAS DE ACUMULACIÓN:

- detallante: EVIDENTIA
- argumentativa: ENTHYMEMA
- por adición: EPYPHRASIS (adaptación a un complemento).

2.- FIGURAS DE LA ACLARACIÓN SEMÁNTICA: aumento de las perspicuitas (claridad).

- DEFINICIÓN.
- FIGURAS ONOMASIOLOGICAS:
  - CONCILIATIO, debilitar el argumento.
  - DISTINTIO, reforzarlo.
  - DUBITATIO, posibilidad de elegir al público,
- CORRECTIO, rechazo de las palabras del contrario.

3.- FIGURAS DE LA EXTENSIÓN SEMÁNTICA.

- ANTITHETON, contraposición de dos pensamientos.
- LOCUS COMMUNIS.
- SIMILE, semejanza:
  - SIMIL, algo se compara con la realidad análoga.
  - EXEMPLUM, un hecho es puesto en comparación con un pensamiento para relacionar o demostrar.

## II.- FIGURAE PER DETRACTIONEM

“Brevitas”, sólo los pensamientos necesarios para los fines comunicativos.

- PERCUTIO, acumulación enumerativa – coordinante sin un tratamiento detallado.
- PRAETERITIO, manifestación expresa de hacer una acumulación enumerativa – coordinante.
- RETICENCIA, interrupción de un pensamiento y iniciado.

## III.- FIGURAE PER ORDINEM

La disposición de los pensamientos.

- HYSTERON PROTERON o ANÁSTROFE, alteración violenta del orden, por ejemplo situar primero lo más importante y en segundo lugar lo secundario.
- PARÉNTESIS, interposición de un pensamiento en una frase.
- SUBNEXIO, unión de varios pensamientos.

#### IV. FIGURAE PER IMMUTATIONEM.

##### A/ TROPI:

##### POR DESPLAZAMIENTO DE LÍMITES:

- ENFASIS, (ocultar)
  - ALUSIÓN, intención lúdica,
  - PRAEPARATIO, anunciarlo.
  - HIPÉRBOLE DE PENSAMIENTO, amplificarlo.

##### POR SALTO DE LÍMITES:

- ALLEGORÍA, sustitución de un pensamiento por otro semejante.
  - PERSONIFICACIÓN
- IRONÍA, sustitución de un pensamiento por el contrario,
  - DISIMULACIÓN, ocultar la opinión propia
  - SIMULACIÓN, defender la opinión contraria (provocación).

##### B/ AVERSIO

Modificación de la perspectiva del curso del discurso con respecto a los tres elementos de la situación – discurso:

1.- AVERSIO AB ORATORE: SERMOCINATIO, el hablante se aparta de sí mismo, pone el discurso en boca de otra persona y la imita.

2.- AVERSIO A MATERIA: DIGRESSIO, trata de otra materia.

##### a) Orientación a la situación – discurso: + CREDIBILIDAD:

- CONCESSIO, dar la razón al contrario en cosas sin importancia (casi ironías).
- LICENTIA, exteriorización sincera que provoca un shock en el público y lo enemista con el contrario,
- DUBITATIO, pedir consejo al público sobre la materia.

- b) Orientación a otras materias: DIGRESSIO, introducción de pensamientos narrativos (*exemplum*), descriptivos (*evidentia*), argumentativos (*enthymema*)...

3.- AVERSIO AB AUDITORIBUS: APOSTROPHE, la desviación con respecto a los oyentes.

### C/ IMMUTATIO SYNTACTICA.

Modificación de la naturaleza de la frase.

- INTERROGATIO:
  - IRONICA
  - RETÓRICA, movimiento de afectos.
- EXCLAMACIÓN, con pronunciación reforzada,
- APOSTROPHE, con vocativos,
- PARÉNTESIS, como una aversio sintáctica,
- SINTAXIS OBLÍCUA, énfasis disimulativo, la exteriorización de una cosa semántica importante por una forma que sintácticamente para a segundo plano.

ORNATUS.

ORNATUS	IN VERBIS SINGULIS	SYNONYMA			
		TROPI			
	IN VERBIS CONIUNC- TIS	FIGURAE	FIGURAE ELOCU- TIONIS	PER ADIECTIO- NEM	REPETICIÓN
					ACUMULA- CIÓN
				PER DETRACTIONEM	
				PER ORDINEM	
			FIGURAE SENTEN- TIAE	PER ADIECTIO- NEN	-AMPLIFICACIO DE EXTENSIÓN -ACLARACIÓN SEMANTICA -EXTENSIÓN SEMÁNTICA
				PER DETRAC- TION	
				PER IMMUTA- TIONEM	-TROPI -AVERSIO
				PER ORDIMEM	
		COMPOSI- TIO	SINTAXIS		
			FONÉTICA		

Cuadro 19.

ORNATUS

**IN VERBIS SINGULIS**

IN VERBIS SINGULIS	SYNONYMA	METALEPSIS		
	TROPI	CATACRESIS		
		TROPOS POR DESPLAZAMI ENTO DE LÍMITES	EN EL PLANO DEL CONTENIDO CONCEPTUAL	PERÍFRASIS
				SINÉCDOQUE
				ANTONOMASIA
				ÉNFASIS
				LÍTOTE
				HIPÉRBOLE
		TROPOS POR SALTO	FUERA DEL PLANO DEL CONTENIDO CONCEPTUAL	METONIMIA
			METÁFORA  IRONÍA	

Cuadro 20.



ORNATUS

**IN VERBIS CONIUNCTIS (FIGURAE Y COMPOSITIO).**

**FIGURAE:**

**A) FIGURAE ELOCUTIONIS**

**(I) PER ADIECTIONEM**

DE REPETICIÓN	REP. DE PARTES IGUALES	REPETICIÓN EN CONTACTO	GEMINATIO /xx...//...xx...//...xx/·	
			ANADIPLOSIS O REDUPLICATIO /...x/x.../	
			GRADATIO /...x/x...y/y.../	CONCATENACIÓN
				EPANADIPLOSIS /x...x/
				CLIMAX/ ANTICLIMAX
		REPETICION A DISTANCIA	CICLO (PARÉNTESIS) /x...x/	
			ANAFORA /x.../x.../ (POLISÍNDETON)	
			EPÍFORA /...x/...x/	
			COMPLEXIO /x..y/x...y/	
	REPETICIÓN DE PARTES RELAJADA			

Cuadro 21.

\* CONSTRUCCIÓN ASINDÉTICA (ASINDETON) / SINDÉNTICA (POLISÍNDETON)

A) FIGURAE ELOCUTIONIS

(I) PER ADIECTIONEM

DE REPETICIÓN	DE IGUALDAD RELAJADA	IGUALDAD DEL CUERPO LÉXICO	PARCIAL	PARONOMASIA (ANNOMINATIO)			
				POLYPTOTON			
				FIGURA ETYMOLOGICA			
			TOTAL	SINONIMIA			
		IGUALDAD DEL <u>SIGNIFICADO</u> DE LAS PALABRAS	EQUIVOCIDAD (DOBLE SENTIDO)				
			ENFASIS	DISTINCTIO	(+) IRONÍA		
					(-) PARADOJA		
	PLEONASMO						
	REFLEXIO						
	RETRUÉCANO						
	CALAMBUR						

Cuadro 22.

\*TRADUCTIO: (“JUEGO DE PALABRAS”).

A) FIGURAE ELOCUTIONIS

(I) PER ADIECTIONEM

FIGURAS DE ACUMULACIÓN	COORDINANTE	DIÉRESIS (SI CRECE; CLIMAX)
		ENUMERATIO
		DISTRIBUTIO
	SUBORDINANTE	ADIECTIUM
		HIPÁLAGE
		PROLEPSIS

Cuadro 23.

A) FIGURAE ELOCUTIONIS

(II) PER DETRACTIONEM

(III) PER ORDINEM

FIGURA ELOCUTIONIS	(II)PER DETRACTIONEM	DETRACTIO SUSPENSIVA: ELIPSIS		
		D. PARENTÉTICA: ZEUGMA		
		D. COMPRENSIVA	ELIPSIS	
			ASÍNDETON	
	(III) PER ORDINEM	ANÁSTROFE		
		HIPÉRBATON	EPÍFRASIS	
			TMESIS	
		MIXTURA VERBARUM (ESQUEMA-RAPPORT)		
		ISOCOLOM	PARALELISMO (QUIASMO)	
			FONICA	REPETICIÓN
ALITERACIÓN (ONOMATOPEYA)				
HOMOEOTÉLEUTON (RIMA)				
HOMOEOPTOTON				

Cuadro 24.

B) FIGURAE SENTENTIAE (DE PENSAMIENTO)  
(I) PER ADIECTIONEM

FIGURAE SENTENTIAE  (I) PER ADIECTIONEM	AMPLIFICACIÓN DE LA EXTENSIÓN	REPETICIÓN (POSIBILITAN GRADACIÓN)	
		ACUMULACIÓN	EVIDENCIA
			ENTHYMEMA
			EPIFRASIS
	ACLARACIÓN SEMÁNTICA	DEFINICIÓN	
		FIGURAS ONOMASIOLÓGI CAS	CONCILIATIO
			DISTINCTIO
			DUBITATIO
		CORRECTIO	
	EXTENSIÓN SEMÁNTICA	POR DESPLAZAMIENTO DE LÍMITES	PERÍFRASIS
			SINÉCDOQUE
			HIPÉRBOLE
		POR SALTO	SIMILE
			CONTRARIUM
		ANTITHETON (EQUÍVOCO / DOBLE SENTIDO)	
		LOCUS COMMUNIS	
		SIMILE	SÍMIL
			EXEMPLUM

Cuadro 25.

B) FIGURAE SENTENTIAE

(II) PER DETRACTIONEM

FIGURAE SENTENTIAE	(II)PER DETRACTIONEM	PERCUTIO
		PRAETERITIO
		RETICENCIA

Cuadro 26.

B) FIGURAE SENTENTIAE

(III) PER IMMUTATIONEM

(III) PER IMMUTATIONEM	TROPI	POR DESPLAZAMIENTO DE LÍMITES	ENFASIS	ALUSIÓN
				PRAEPARATORIO
			PERÍFRASIS	
			HIPÉRBOLE	
		POR SALTO	ALEGORÍA (PERSONIFICACIÓN)	
			IRONÍA	DISIMULACIÓN
	SIMULACIÓN			
	AVERSIO	AB ORATORE	SERMOCINATIO	
		A MATERIA	SITUACIÓN DISCURSO	CONCESIO
				LITENTIA
				DUBITATIO
			OTRAS MATERIAS	DIGRESSIO
		AB AUDITORIUS	APÓSTROPHE	
	IMMUTATIO SINTÁCTICO	INTERROGACIÓN		
		EXCLAMACIÓN		
		APÓTROPHE		
		PARÉNTESIS		
		SINTAXIS OBLÍCUA		

Cuadro 27.

B) FIGURAE SENTENTIAE

(II) PER ORDINEM

FIGURAE SENTENTIAE	PER ORDINEM	ANÁSTROFE (HYSTERON PROTERON)
		PARÉNTESIS
		SUBNEXIO

Cuadro 28.



**ORNATUS**  
**IN VERBIS CONTIUNCTIS: COMPOSITIO**

COMPOSITIO	ELEGANCIA: ESTRUCTURA EN SU FORMACIÓN SINTÁCTICA Y FONÉTICA			
	SINTÁXIS	ORATIO SOLUTA	Inserción relajada de frases cortas	
		ORATIO PERPETUA	Inserción progresiva de frases	
		PERÍODO (CICLO)	UNIÓN DE VARIOS PENSAMIENTOS	PRÓTASIS (Tensión)
				APÓDOSIS (Cláusula)
			PARTES	COLON (MEMBRUM)
				KOMMA (PARTÍCULA)
	FONÉTICA	ALITERACIÓN		
		NUMERUS = VERSO (sucesión regulada de las sílabas largas y breves)		
		CLÁUSULA (PIES) E.M. "CURSUS". No por la cantidad silábica, sino con respecto a las dos últimas palabras de la oración, la situación límite de la palabra y la posición del acento en la palabra.		
		TARTAMUDEO SILÁBICO		

Cuadro 29.

## VII.- EL RITMO COMO ORGANIZADOR DEL DISCURSO.

### LA COHERENCIA.

Como es sobradamente conocido, las teorías lingüísticas experimentaron un nuevo giro al incorporar como objeto prioritario de su estudio al texto en su conjunto, superando con ello a la sintaxis, que había sido la disciplina central hasta ese momento, para dar paso en los años '60 a la Gramática del Texto y a la Pragmática, ambas como integradoras a su vez de sintaxis y semántica. Sin alejarnos de nuestra línea de trabajo, realicemos una rápida mención a las nuevas teorías gramaticales de Roman Jakobson desde la Escuela de Praga, que abrirían el camino a investigadores como Van Dijk.

Estas nuevas corrientes definirán *el texto* como *la unidad comunicativa* básica, al poseer sentido completo en sí misma y ser un producto de la actividad verbal humana, que exterioriza la intención comunicativa del hablante en una situación determinada, y por lo tanto, es una actividad social que incluye elementos como la *retroalimentación* del interlocutor.

Otros condicionantes del texto serán su cierre semántico y formal y la adecuación al contexto, que permite hablar de la selección del registro apropiado dependiendo del tema, el canal oral o escrito, el propósito comunicativo, y la relación de los interlocutores.

Pero todos los autores coinciden al señalar como una de las características básicas del texto su coherencia, tanto en sus tres aspectos global, pragmático e interno, como en su manifestación superficial o cohesión textual.

Brevemente, y siguiendo a Van Dijk (1), recordemos cómo la *coherencia global* pertenece al *emisor* al suponer el plan general del texto, prelingüístico, que parte de la intención comunicativa del hablante, mientras la *coherencia pragmática* es la que corresponde al *receptor*, ya que implica la recuperación de información por parte de éste y su interpretación estableciendo marcos de conocimiento, es decir, implicando su cooperación (Grice: 1971).

Finalmente, la *coherencia interna* es la que corresponde al *texto* en sí mismo, y se manifiesta en su homogeneidad, lograda a través de los mecanismos de la *cohesión textual*, que relacionan los componentes del texto para convertirlo en una unidad completa comunicativa plena de sentido.

En resumen, la coherencia pragmática nos indica si el texto es adecuado o no al contexto; la semántica, si el texto tiene o no sentido; y la sintáctica, si sus unidades lingüísticas están bien cohesionadas. Así pues, podemos decir que la coherencia es un proceso que parte desde el contexto extraverbal, prelingüístico, hasta llegar al sentido y a la cohesión textuales.

---

(1) DIJK, T. A. Van, *Texto y contexto*, Madrid, Cátedra, 1980.

Como ya advirtió Van Dijk, los tres niveles mencionados de la coherencia son diferentes aspectos, que no tipos, de un mismo fenómeno, y por lo tanto absolutamente inseparables en los textos.

PRAGMÁTICA

COHERENCIA				
AGENTE	CARACTERÍST.	NIVEL	ASPECTO	ESTRUCTURA
EMISOR	PLAN GENERAL DEL TEXTO (Prelingüístico)  Parte de la intención com.= fuerza ilocutiva	PRAGMÁTICA	<b>COHERENCIA GLOBAL</b>	MACRO ESTRUCTURA
RECEPTOR	- RECUPERACIÓN DE INFORMACIÓN  -INTERPRETAC. (MARCOS)	PRAGMÁTICA	<b>COHERENCIA PRAGMÁTICA</b>	MACRO ESTRUCTURA
TEXTO	ISOTOPIÁS (EJE SEMÁNTICO)	SEMÁNTICA	<b>COHERENCIA INTERNA</b>	MACRO ESTRUCTURA

Cuadro 30.

COHESIÓN			
TEXTO	<i>Anáfora y catáfora.</i>  CONECTORES,  OPERADORES,  ORGANIZADORES  Progresión temática	SINTÁCTICA	MICROESTRUCTURA

Cuadro 31.

La cohesión se manifiesta en un nivel superficial. Gracias a ella los receptores de un texto pueden reconocer cómo están conectadas sus unidades morfosintácticas, y ello a través de mecanismos en los que el orden, la estructura rítmica, será fundamental.

La cohesión textual se obtiene a través de los procedimientos de la **anáfora**, que recupera información, y la **catáfora**, que adelanta información. Ambos disponen de mecanismos léxicos y gramaticales para su funcionamiento.

De forma sucinta recordemos que esos **mecanismos léxicos** con la repetición léxica; la sustitución léxica sinonímica (tanto estricta como referencial o contextual); las relaciones semánticas (hipónimos e hiperónimos); las proformas léxicas; los proadverbios, y el proceso de la nominalización.

De otro lado, los **mecanismos gramaticales** están al servicio de la función del lenguaje conocida desde los griegos como **deixis**, cuyo cometido principal es situar lo dicho en un texto dentro de unas determinadas coordenadas espaciales o temporales. En un sentido más específico hay que diferenciar entre la deixis **contextual**, que permite la ubicación de todo aquello de lo que se habla en relación con el contexto espacial y temporal en el que se crea el texto, y la **textual o fórica**, que permite remitir desde un punto determinado de un texto a otras partes del mismo. Este segundo sentido se manifiesta a través de la sustitución pronominal (pronombres personales, demostrativos, de relativo); los determinantes, y la anáfora elíptica o por omisión.

Pero la cohesión textual se sirve además de unas partículas o expresiones que la gramática tradicional ha llamado de diferentes maneras y que nosotros las conoceremos como los **conectores** (unen oraciones o párrafos); los **organizadores** (distribuyen la información de manera organizada), y los **operadores**, (expresan la perspectiva).

MECANISMOS DE COHESIÓN TEXTUAL		
ANAFORA Y CATÁFORA	*LEXICOS:	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Repetición léxica</li> <li>- Sustitución sinonímica</li> <li>- Hipónimos e hiperónimos.</li> <li>- Pro formas</li> <li>- Pro-adverbios</li> <li>- Nominalización</li> </ul>
	*GRAMATICALES Deixis	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Sustitución pronominal</li> <li>- Determinantes</li> <li>- Anáfora elíptica</li> </ul>
CONECTORES. OPERADORES. ORGANIZADORES		
PROGRESIÓN TEMÁTICA		
RITMO (RIMA INTERNA)		

Cuadro 32.

El tercer pilar de apoyo de la cohesión textual es la *progresión temática*, el modo en el que se va introduciendo en un texto la información de forma sucesiva, y que tiene una estrecha relación con lo que hemos llamado *ritmo de pensamiento*. Las principales estructuras que conforma según se desarrolle el modo de incorporación de la información nueva sobre la ya conocida son la analizante, encuadrada, sintetizante y paralela. Ellas dan lugar a expansiones o amplificaciones a través de recursos como la enumeración, la ironía, la metáfora...

Todo lo descrito hasta aquí corresponde a la influencia que los elementos lingüísticos tienen sobre la coherencia, la estructuración correcta sintácticamente, provista de sentido y adecuada para la situación concreta de comunicación de un texto. En todos y cada uno de ellos el ritmo, en cualquiera de sus cuatro vertientes estudiadas, puede modificar el resultado final.

Los factores rítmicos actúan como generadores de sentido en la interacción comunicativa, apoyados en el paralenguaje:

- **cantidad**, que es de hecho una de las máximas de de la *Lingüística del Diálogo* (Grice: 1971) basada en que un texto no debe exceder unas dimensiones que lo hagan insoportable al interlocutor,
- **intensidad o volumen**, el movimiento y la dirección que contribuyen a la estructuración de un texto vienen determinados por el grado y frecuencia de los acentos rítmicos y su disposición provoca el clímax emocional y de pensamiento en un período, su intensidad mayor, y fija en ella la atención,
- **tono**, ese clímax aludido viene frecuentemente apoyado por oscilaciones de entonación extrapolables al contenido semántico que, además, viene cíclicamente estructurado a través de las pausas entre las que se intercala,
- **timbre**, especialmente la rima interna, será un factor de la organización textual al descomponer la arquitectura rítmica y la correspondencia entre sus partes. El mecanismo es sencillo. La rima interna enlaza términos en el texto de sonoridad fonemática similar y los conecta en nuestra mente. El transcurrir discursivo, a su vez, los va encadenando también en el eje semántico, ya que la mayoría hacen referencia a temas comunes. De esta forma, la similitud sonora o rima interna refuerza la unión entre esos conceptos, consolidando la cohesión y la coherencia textuales.

## EL ORDEN.

El cambio en *el orden* altera el sentido. La disposición de los elementos y las partes del discurso influye en el contenido. Su modificación, en cualquier dirección, implica repercusiones en el total del texto. La consecución de un tipo rítmico altera el resultado final del significado.

Las **concomitancias sintácticas** son un factor de la organización de la coherencia. Las repeticiones logran una conexión interna del texto que, al unirse a través de las isotopías fónicas y semánticas, reflejan cotas expresivas de gran intensidad.

Estas conclusiones llevarán a O. Brik (1) a afirmar que “Las leyes de combinación de palabras son también las leyes del ritmo.” Afirmará que el valor semántico de las palabras y la necesidad de sonidos que se apoya en elementos musicales no pueden existir de forma separada, sino simultánea, dando vida a las imágenes rítmicas que estructuran la lengua hablada.

Tomashevsky (2), concebirá el ritmo como movimiento, como impulso inicial, prelingüístico, que al exteriorizarse se convierte en un elemento organizador del discurso. En ello tendrá una relevancia especial la **rima**, que organiza el metro en la poesía, su disposición discursiva. “Los hechos eufónicos pertenecen totalmente... al ritmo; ellos confirman la impresión de descomposición del verso y de correspondencia entre sus partes”, dirá.

La rima interna, que nosotros hemos equipado a la rima versal convencional, ayuda a la organización en series regulares de los bloques temáticos y con correspondencia sonora, rítmica, de los textos. Así, pues, en parangón con las ideas de Tomachevsky, esta iteración fonética que da lugar al ritmo de timbre:

- descompone la arquitectura rítmica,
- establece la correspondencia entre sus partes.

Tomachevsky rescata el término de *armonía*, acuñado por Grammont (3) para hablar de los hechos eufónicos, adecuado al propósito que nos guía ya que, según Tomachevsky, “une la noción de regularidad eufónica (cualitativa) con la de correspondencia rítmica”. (4)

“La armonía persigue dos finalidades: en primer lugar divide el discurso en períodos rítmicos (disimilación); en segundo lugar crea la impresión de analogía entre los miembros así esbozados (asimilación). Debe apoyarse, por lo tanto, en un sistema cerrado de repeticiones sonoras sucesivas”.

***El impulso rítmico rige y forma estilo, organiza los elementos lingüísticos proporcionándole coherencia y unidad, sentido.***

(1) O. BRIK, “Ritmo y sintaxis”, en JAKOBSON, y otros, *op. cit.*, página 110.

(2) TOMASHEVSKI, “Sobre el verso”, en JAKOBSON, y otros, *op. cit.*, página 119.

(3) GRAMMONT M., *op. cit.*

(4) TOMASHEVSKI, *op. cit.*, página 119.

El impulso rítmico se comprueba en la observación de las variantes características de un período, en los límites de las obras unidas por la identidad rítmica, así como en el grado de frecuencia y el tipo de las desviaciones. Será muy útil para su verificación el analizar las funciones constructivas de esas desviaciones (figuras rítmicas), su interpretación y, finalmente, la descomposición del sistema que organiza los diferentes aspectos fónicos.

Pero no existen moldes predeterminados en los que verter sin más el material sonoro. A la *libertad creativa* del escritor, del hablante, le es necesario encontrar formas particulares para ese impulso creador, rítmico, que desemboca en su forma más elevada en un claro síntoma de la *inteligencia auditiva*.

## VIII.- ANALISIS DE TEXTOS.

Toda la teoría expuesta hasta ahora tiene su parangón en la aplicación práctica que se realizará sobre cuatro idiomas y a través de la obra de los siguientes escritores:

### EN ESPAÑOL:

- BALTASAR GRACIÁN
- AZORÍN
- BORGES

### EN INGLES:

- TRUMAN CAPOTE
- CHANDLER, guionista de *"DOUBLE INDEMNITY"*.

### EN ITALIANO:

- DINO BUZZATI
- CLAUDIO MAGRIS
- PRIMO LEVI
- ITALO CALVINO
- LUIGI PIRANDELLO

### EN FRANCÉS:

- FLAUBERT.



## EN ESPAÑOL

Para comprobar que el impulso rítmico es independiente de la modalidad discursiva adoptada, lírica o prosa, y del idioma en el que se viertan sus estructuras sintácticas, semánticas y rítmicas, comenzaremos por la revisión de una serie de textos en español.

La acertada elección de los autores corresponde al buen gusto literario de mi director de la tesis, D. Felicísimo Valbuena de la Fuente.

Desnudar la prosa compacta de **Baltasar Gracián**, con su tremenda concentración conceptual y acentual; la forma fluida y ligera de **Azorín**, con su sintaxis y sus expresiones sencillas y armonizadas, y la escritura sensual y deliciosa, sonora de **Borges**, con su espíritu equilibrado y su verbo oportuno, va a permitir establecer correspondencias entre sus esqueletos rítmicos, a través de las combinaciones básicas de sus acentos, sus dibujos estructurales, sus sombras auditivas, en definitiva, los mecanismos rítmicos universales y comunes a todos ellos, a pesar de que es imposible ignorar las diferencias estilísticas de cada uno.

## ORÁCULO MANUAL Y ARTE DE PRUDENCIA

BALTASAR GRACIÁN

La mayoría de los aforismos presentan una estructura binaria en una clara búsqueda de la simetría propia del pensamiento de este autor, del siglo XVII, que articula sus ideas en dos partes divididas por un ecuador, significativamente indicado en sus aspectos sintáctico, semántico y rítmico, en la casi la totalidad de los casos (como se verá pormenorizadamente en el estudio detallado).

El análisis rítmico y estilístico nos revela que el autor tiene una tendencia clara y definida, un sello particular y propio que se repite con intensidad a lo largo de todos los aforismos revisados.

*La cantidad* no es un factor relevante a la hora de determinar el sentido rítmico de un texto. En este caso los aforismos graciosos se constituyen en textos breves cuya media oscila entre las dos y las diez oraciones que, una vez dispuestas según su estructura rítmica, no han superado en ningún caso las 40 unidades.

Sí es cierto que la pequeña extensión de los aforismos contribuye a la intención comunicativa inicial del autor, la de servir de consejo y guía para sus posibles lectores, y es de sobra conocido que la actividad mnemotécnica, el hecho de retener en la memoria los contenidos, es inversamente proporcional a la longitud textual.

Una primera variable que considerar es la irregularidad métrica de los textos, todos con unidades rítmicas heterométricas, por lo que el ritmo descansa en otros factores, como *la intensidad*.

Centrándonos en ella, el **acento** se ha revelado como un elemento decisivo para determinar el impulso rítmico de un texto. La mayoría de los aforismos presentan un enriquecimiento acentual procedente de la variedad con la que se constituyen, pero en todos se ha detectado, casi subrepticamente, debajo de esa capa superficial, un empuje poderoso, hábil y repetido, que será el que le dote de una inercia dominante en la pronunciación.

Ese impulso llega a través de los pies troqueo y anfibraco, los más sosegados de toda la taxonomía acentual, que contribuyen en gran medida al equilibrio superficial

percibido en la lectura, en clara sintonía con el equilibrio y la brillantez de ideas expuesto en cada sentencia. No obstante, el análisis detenido revelará excepciones en la forma, justificadas por el contenido.

La disposición de las ideas requiere un **ritmo** acorde y en armonía con su progresión. De esta forma encontraremos que la mayoría de los ritmos acentuales son compactos, con fuerte acumulación acentual consecuencia de la impresionante concentración conceptual. Veremos además ejemplos fabulosos de ritmos acelerados, aquéllos en los que se busca un clímax emocional o racional a través de una acumulación creciente y paulatina, así como de ritmos retardados que, por el contrario, reflejan un alejamiento de la intensidad acentual.

**El movimiento** impronta del ritmo acentual suele ser circular. El título inicial, que suele resumir la esencia de lo que se argumentará después, persigue casi siempre su reflejo en la conclusión, que repetirá idéntico o similar contenido pero con una forma menos densa y con tono de consejo, de advertencia.

No obstante, en ocasiones ese movimiento dejará una estela linear, cuya progresión temática avance hacia el final en clara búsqueda de argumentos nuevos, sin pretender la confirmación de lo ya presentado.

En ambos casos **la dirección**, reforzada por los acentos, suele ser binaria. El pensamiento graciano presenta una idea desdoblada a través de dos conceptos opuestos que expone en inequívoco contraste. Para ello se sirve de la simetría sintáctica y rítmica, a través de elementos como el paralelismo, que dividirá en dos para fundir los dos conceptos en uno sólo, pero con dos visiones diferentes: la positiva y la negativa.

**El ritmo de tono** está igualmente muy condicionado por esa intención comunicativa aludida. El contraste graciano contribuye a crear oraciones con un número de ramas o **tonemas** en número par, donde prótasis y apódosis se oponen en constante enfrentamiento.

De esta forma, **los grupos melódicos** tienen también un manifiesto sentido de contraste, donde la primera parte tendrá una finalidad aseverativa y, por tanto, su entonación será la cadencia, mientras la segunda contendrá la oposición explícita a la anterior, y su tonalidad corresponderá con la anticadencia.

Gracias a esas oscilaciones ascendente/descendente, además de por todos los recursos sonoros puestos al servicio de este pretendido contraste de términos, **el tono** suele ser efectivista. En algunos aforismos de mayor lexitud y clama la tonalidad alcanza rasgos descriptivos o narrativos.

**Las pausas** son un elemento imprescindible para la tonalidad. Marcan los límites semánticos de forma precisa y su disposición, densa o difusa, más compactas y con acercamiento o más espaciada y con alejamiento progresivo, puede modificar completamente el diseño rítmico de un párrafo o texto completo con su poderosa influencia.

El uso que Gracián hace de ellas es enfático, delimita con absoluta perfección las fronteras entre los ciclos del pensamiento, sus fases, la complicada progresión textual. Es fundamental para el ritmo, acortando en ocasiones tanto las distancias entre los grupos que los reduce a una sola unidad léxica, logrando con ello retener la atención sobre un concepto concreto.

**El poder tonal** dibuja tonalidades diferentes, como si de un color se tratara, según si las vocales contenidas posean una mayor o menor claridad. Las vocales proporcionan a los textos gracianos brillantez, estimulan su lectura, iluminan sus ideas. Hablamos, por lo tanto, del predominio de las vocales claras, salvo en aquéllas en las que su intención se vuelve reservada y misteriosa, textos en los que las vocales oscuras establecen sus dominios.

La tonalidad de las consonantes es más sutil. Es necesario adentrarse en cada aforismo particular para conocer con detalle qué usos y con qué intenciones ha manejado Gracián los fonemas españoles (con las matizaciones sobre la correspondencia entre pronunciación y grafía en el siglo XVII, hechas ya en su momento oportuno, por ejemplo para la b y la v).

En términos generales se puede afirmar que la sonoridad aguda y velada de la /s/ es hábilmente utilizada por este autor, así como la profundidad gutural que imprime la /j/ y la fuerza de las agrupaciones de consonantes, que Schökel llama *racimos*.

**El ritmo de timbre** es el más revelador de nuestro estudio. Nos aporta datos increíbles, maravillosos. Recordemos que los aforismos gracianos están escritos en la prosa más tradicional, embellecida por el ducho empleo de efectivos recursos estilísticos, pero prosa al fin y al cabo.

No obstante, una lectura detenida de sus aforismos nos revela cómo su interior está recorrido por tremendas rimas internas que, y esto es lo más sorprendente, no sólo conectan términos cuya sonoridad es similar (a través de la reiteración o asonancia los fonemas vocálicos tras la última sílaba acentuada), sino que enlazan esos conceptos entre sí que, a su vez, guardan relación semántica contextual, es decir, las rimas contribuyen a la coherencia textual.

De esta forma las rimas interiores o similitudencias son fundamentales tanto para el ritmo como para la comprensión global del aforismo. Las rimas enlazan a través de la sonoridad similar o idéntica conceptos que estarán relacionados semánticamente en el texto, con significaciones en contacto, por lo que se convierten en conectores textuales y, por tanto, en elementos de la coherencia.

Su influencia es tan poderosa que contribuyen incluso a constituir la estructura textual al favorecer el movimiento circular, ya que se comprobará a través del análisis cómo una rima lejana pone en contacto dos términos que actuarán de apertura y cierre del texto. La rima es, en ocasiones, tan perfecta que se apoya en los parónimos.

Por otra parte, como tales rimas que son, provocan diferentes efectos en cuanto a la mayor o menor claridad, dependiendo de la tonalidad vocálica de sus componentes.

Una vez que se ha concluido la revisión pormenorizada de todos los factores rítmicos no puede dejarse de lado la mención de todos los recursos y figuras estilísticas que han contribuido a la configuración rítmica y literaria de los escritos. En este sentido la metáfora es el tropo más recurrente en Gracián.

Otros recursos de los que este autor obtiene gran provecho comunicativo, recabando la atención a través de ellos sobre el elemento deseado, son: el hipérbaton; el quiasmo; el paralelismo; el juego de palabra; la lítote; la anáfora; la hipérbole; la enumeración y la comparación, así como todo tipo de repeticiones léxicas significativas, que proporcionan fuerza expresiva. A ello ayudan notablemente las frecuentes pausas y las aliteraciones, como hemos visto.

Como claves de la construcción sintáctica, son significativas las elipsis del artículo y del verbo, que imprimen velocidad a la lectura, así como la aparición verbal en forma de infinitivo, con formas arcaicas y junto a pronombres enclíticos.

En cuanto al léxico, éste es refinado, con preferencia por las palabras cultas y de gran extensión, cuyos acentos serán decisivos para proporcionar seriedad y peso a los textos. Ejemplos ilustrativos son superioridad, lucimiento, familiaridad, soberanía, vencimiento, inapasionable, intolerable, naturaleza, malevolencia... por citar algunos.

## AFORISMOS:

1)

1. *Todo está ya en su punto y el ser persona el mayor.* Más se requiere hoy para un sabio que antiguamente para siete, y más es menester para tratar con un solo hombre en estos tiempos, que por todo un pueblo en los pasados.

*Todo está ya en su punto  
y el ser persona el mayor.*

Más se requiere hoy para un sabio  
que antiguamente para siete,

5 y más es menester  
para tratar con un solo hombre en estos tiempos,  
que por todo un pueblo en los pasados.

## RITMOS SEGÚN FACTORES:

1.- **CANTIDAD**, la medida ofrece un texto breve, de 7 unidades rítmicas heterométricas, por lo que el ritmo según este factor se caracteriza por su irregularidad.

### 2.- INTENSIDAD,

2.1. **ACENTO**: alternan los pies **yámbico** y **trocaico**, con ligero predominio de éste último, que la dotará de la inercia rítmica. Se encuentra en la primera unidad, sin embargo, un acento antirrítmico que rompe la tendencia (“Todo **está ya** en su punto”). El ecuador del aforismo “que antiguamente para siete” está reforzado por la rima interior ente/iete.

óo oó ó-o o óo

o-o o oóo-oó

ó o oóo-o oo-o óo

o-oóóó oo óo

5 o ó o oó

oo oó o o óo óo-o óo óo

o o óo-óo-o o oóo

2.2. **RITMO**: es **compacto**, con fuerte acumulación acentual, especialmente al principio, debido a la gran expresividad del aforismo y a su concentración conceptual.

2.3. **MOVIMIENTO**: lineal y ascendente, en **crecendo**, apoyado por las partículas “más... y más”, que logran un clímax final en la sustitución de la unidad (persona) por la globalidad (todo un pueblo).

2.4. **DIRECCIÓN**: **doble**, con entrecruzamiento y un suave contraste presente/pasado.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: Las dos oraciones contienen dos y cinco tonemas respectivamente, por lo que huye de la simetría en busca del **contraste**.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: las series sintácticas vienen determinadas por:

- cadencia (aseveración): “Todo está ya en su punto, y el ser persona el mayor”,
- cadencia: “Más se requiere hoy para un sabio”,
- anticadencia (oposición): “que antiguamente para siete”,
- cadencia: “y más es menester para tratar con un solo hombre en estos tiempos”,
- anticadencia: “que por todo un pueblo en los pasados”.

Las cuatro últimas series se disponen en claro contraste.

3.3. TIPO: **efectivista**, con un movimiento que logra el contraste mencionado.

3.4. PAUSAS: son **enfáticas**. Marcan los límites semánticos, son claras y precisas formando un trío donde la segunda estaría en centro del caudal léxico y semántico, constituyéndose en un ecuador para el aforismo.

3.5. PODER TONAL: predominan las vocales **oscuras** con connotaciones de grandeza, y los diptongos, como compromiso de advertencia adquirido por el autor con sus lectores a los que se dirige.

El fonema /p/, aquí contagiando la sonoridad de persona, recorre el fragmento acompañado, con las resonancias menos intensas de la /t/, la repetida *globalización* del “todo”, y el cosquilleo de la /s/.

*“Todo está ya en su **p**unto y el ser **p**ersona el mayor. Más se requiere hoy **p**ara un sabio que antiguamente **p**ara siete, y más es menester **p**ara tratar con un solo hombre en **e**stos **t**iempos, que **p**or todo un **p**ueblo en los **p**asados”.*

### 4.- TIMBRE.

4.1. RIMAS INTERIORES: No hay rimas interiores.

4.2. CLARIDAD: El aforismo tendría una claridad baja u oscura.

El consejo viene contenido al final: “...y más es menester para tratar con un solo hombre en estos tiempos, que por todo un pueblo en los pasados”.

2) 2. *Genio e ingenio*. Los dos ejes del lucimiento de prendas; el uno sin el otro, felicidad a medias; no basta lo entendido, deséase lo genial. Infelicidad de necio, errar la vocación en el estado, empleo, región, familiaridad.

	<i>Genio e ingenio.</i>	a
	Los dos ejes del lucimiento de prendas;	b
	el uno sin el otro,	-
	<b>felicidad</b> a medias;	b
5	no basta lo entendido,	a
	deséase lo genial.	c
	<b>Infelicidad</b> de necio,	a
	errar la vocación	d
	en el estado,	-
10	empleo,	a
	región,	d
	familiaridad.	c

#### RITMOS SEGÚN FACTORES:

1.- **CANTIDAD**, la medida ofrece un texto breve, de 12 unidades rítmicas heterométricas, por lo que el ritmo según este factor se caracteriza por su irregularidad, en sentido decreciente con un final que rompería esa tendencia con objeto de sorprender.

#### 2.- INTENSIDAD,

2.1. **ACENTO**: el comienzo **trocaico** le da firmeza, pero al tiempo, suavidad. La inercia rítmica es trocaica, son estos pies los más importantes por su cantidad y por su influencia, a la que también le ayuda el anfibraco en "estado, empleo". Ambos son el impulso del texto que, sin embargo, tiene un final agudo y enérgico. El anapesto lo dota de variedad para resaltar las dos palabras clave del aforismo, pero no será suficiente para dejar su impronta en el resto de las unidades, que recibirán el influjo del troqueo desde ejes hasta región. El final agudo en familiaridad estaría también fuera del mismo, que sería diferente al igual que el principio; así rompería el ritmo y la tendencia adquirida desde atrás para llamar la atención sobre ese concepto.

	óo-o-óóo
	o o-óo o ooóo o óo
	o óo o o óo
	oooó o óo
5	o óo o-ooóo
	oóoo o oó
	ooooó o óo
	oó o ooó
	o o oóo
10	oóo
	oó
	ooooó.



2.2. RITMO: **fluido**, pocos acentos, espaciados, con muchas pausas, para marcar el contraste de los dos ejes del aforismo, ya presentados desde el principio.

2.3. MOVIMIENTO: **linear descendente**, abreviando los grupos según avanza.

2.4. DIRECCIÓN: los **dos** temas paralelos se entrelazan de forma linear y descendente.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: el fragmento presenta oraciones **polimembres**.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: con semianticadencia (a), continuidad tonal y semántica.

3.3. TIPOS: **insistente**, (breve, marcado), y lacónico (concentrado).

3.4. PAUSAS: con gran frecuencia e importancia rítmica y semántica. Las pausas se encuentran especialmente en la segunda parte y al final, sustantivado.

3.5. PODER TONAL: en el ámbito vocálico hay predominio de /e/ e /i/, y al final de /a/, lo cual resalta la idea con un efecto brillante y estimulante.

El consonántico viene marcado por el tartamudeo gutural de la /g/, que le da profundidad, y la agudeza de la /s/:

“**Genio e ingenio**. Los **dos** ejes del lucimiento de **prendas**; el uno **sin** el otro, felicidad a medias; no **ba**sta lo entendido, **de**séase lo **genial**. Infelicidad de necio, errar la vocación en el **e**stado, empleo, **re**gión, familiaridad”.

También la /d/ le proporcional convicción, separación, conflicto sonoro entre los dos ejes temáticos:

“**Genio e ingenio**. Los **dos** ejes del lucimiento de **prendas**; el uno sin el otro, **felicidad** a **medias**; no **ba**sta lo **entendido**, **de**séase lo **genial**. **Infelicidad** de necio, errar la vocación en el **e**stado, empleo, **re**gión, **familiaridad**.”

### 4.- TIMBRE.

4.1. RIMAS INTERIORES: las encontramos asonantadas, muy ricas y refinadas. Son fundamentales para el ritmo del texto: ea/eia; eo/eio; ión, ial/ idad

Su efecto se refuerza con las **paronomasias**: genio / ingenio; felicidad / infelicidad (esta última basada en una figura etimológica).

Las conexiones que establecen son:

Rima a: ingenio – (=) entendido - (contrario a) necio - (y necesario para el) empleo.

Rima b: prendas – medias

Rima c: genial – familiaridad

Rima d: vocación – región.

4.2. CLARIDAD: las rimas tienen finales graves salvo en ión, que marca dos inflexiones duras y agudas en el discurso. El resto busca el final femenino, claro y suave, que comparta la tonalidad general brillante y luminosa del texto global.

## OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS:

Una metáfora preside el espectacular comienzo: genio e ingenio = ejes de lucimiento.

El ecuador sintáctico y rítmico contiene el consejo, núcleo y centro semántico y estratégico del fragmento, reproducido en forma quiástica: “no basta lo entendido, deséase lo genial”.

El final, además, ha eliminado los artículos, con lo que acelera el precipitado descenso hacia la conclusión: “... empleo, región, familiaridad”.

3) 3. *Llevar sus cosas con suspensión.* La admiración de la novedad es estimación de los aciertos. El jugar a juego descubierto, ni es de utilidad, ni de gusto. El no declararse luego suspense, y más donde la sublimidad del empleo da objeto a la universal expectación, amaga misterio en todo y con su misma arcanidad provoca la veneración. Aun en el darse a entender se ha de huir la llaneza, así como ni en el trato se ha de permitir el interior a todos. Es el recatado silencio sagrado de la cordura. La resolución declarada, nunca fue estimada; antes se permite a la censura, y si saliere azar será dos veces infeliz. Imitase, pues, el proceder divino para hacer estar a la mira y al desvelo.

	<i>Llevar sus cosas con suspensión.</i>	a
	La admiración	a
	de la novedad es estimación	a
	de los aciertos.	b
5	El jugar	c
	a juego descubierto,	b
	ni es de utilidad,	c
	ni de gusto.	-
	El no declararse luego suspense,	-
10	y más donde la sublimidad	c
	del empleo da objeto a la universal	c
	expectación,	a
	amaga misterio en todo	d
	y con su misma arcanidad	c
15	provoca la veneración.	a
	Aun en el darse a entender se ha de huir	e
	la llaneza, así	e
	como ni en el trato se ha de permitir	e
	el interior a todos.	d

20	Es el <b>re</b> catado silencio <b>sag</b> rado de la <b>cor</b> dura.	f
	La <b>re</b> solución <b>de</b> clarada,	g
	nunca fue <b>es</b> tima <b>d</b> a;	g
	antes se <b>per</b> mite a la censura,	f
	y si saliere <b>az</b> ar será dos <b>ve</b> ces infeliz.	e
25	<b>Im</b> itase, pues,	h
	el proceder <b>div</b> ino para ha <b>ce</b> r	h
	estar a la <b>mi</b> ra y al desvelo.	-

## RITMOS SEGÚN FACTORES:

**1.- CANTIDAD**, según la medida, el texto es de extensión media/larga, con 27 unidades rítmicas heterométricas, por lo que el ritmo se caracteriza por su irregularidad. En él se encontrarán tres partes diferenciadas, como se verá al analizar el poder tonal.

## 2.- INTENSIDAD,

2.1. ACENTO: diversidad, con mayor influjo del **yámbico** inicial y que se encuentra en la mayoría de los finales, es decir, del axis rítmico, que por ello es agudo (14 finales agudos frente a 11 graves). Junto a este ritmo, el pie anapesto tiene gran importancia, recibiendo gran número de palabras largas en posición final: suspensión, permitir... En pro del equilibrio encontramos también en el axis rítmico palabras de pie anfibraco: acierto, descubierto, suspense, si bien, como ya se ha dicho, es el yambo el predominante.

	oó o óo o oóó
	o-oooó
	o o oóó o oóóó
	o o oóó
5	o oó
	o óo oóóo
	o-ó o-oooó
	o o óo
	o o oóóó óo oóó
10	o ó oo o oóóó
	o oóo o-oóo-o o-oooó
	oooó
	oóo oóo-o óo
	o o o óo-oooó
15	oóo o oóóó
	o o o óo-o-oóó o-o o-oó
	o oóo oó
	oo o-o o óo o-o o oóó
	o oóó o óo
20	o o oóóó oóo o o oóó
	o oóóó oóóó
	óo ó oóóó
	óo o oóó-o o oóó
	o o oóó-oó oó o óo oóó
25	oóóó ó
	o oóó oóó oo oó
	oó o o óo-o-o oóó

2.2. RITMO: **Retardado**, con un progresivo alejamiento que matiza lentamente la “discreción”, el tema eje.

2.3. MOVIMIENTO: El movimiento refleja esa discreción con un discurso acumulativo **decreciente**, sin llegar a perder el equilibrio, que recupera con un viraje circular gracias al fonema /m/, como se verá más adelante.

2.4. DIRECCIÓN: **armonía** en la convivencia de temas y fonemas, no hay oposición de ideas, pero sí litote.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: la forma se estructura con unidades polimembres que logran una armonía constructiva.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: predominio de la cadencia, aseveración y consejo.

3.3. TIPO: **efectivista**, imprime mucho movimiento.

3.4. PAUSAS: no tan frecuentes como en otros aforismos más breves, dando lugar a unidades más extensas, pero efectivas.

3.5. PODER TONAL: la tonalidad vocálica tiene rasgos brillantes gracias a las frecuentes /a/ y su contraste con la /o/, especialmente en la bella frase “Es el recatado silencio sagrado de la cordura”, lo cual le imprime una mezcla de misteriosa oscuridad estimulante.

En cuanto a las consonantes: la /s/ es fundamental agudizando e iluminando el título; la /m/ predomina en la parte central como fondo mullido de la argumentación; la /r/ clausura con fuerza el último fragmento, con fuerza, rotundo, mientras la /v/ abre y cierra el aforismo desacelerando esta estructura circular:

*“LleVar sus cosas con suspensión. La admiración de la noVedad es estimación de los aciertos. El jugar a juego descubierto, ni es de utilidad, ni de gusto. El no declararse luego suspense, y más donde la sublimidad del empleo da objeto a la uniVersal expectación, amaga misterio en todo y con su misma arcanidad proVoca la Veneración. Aun en el darse a entender se ha de huir la llaneza, así como ni en el trato se ha de permitir el interior a todos. Es el recatado silencio sagrado de la cordura. La resolución declarada, nunca fue estimada; antes se permite a la censura, y si saliere azar será dos Veces infeliz. Imitase, pues, el proceder diVino para hacer estar a la mira y al desVelo”.*

La estructura muestra tres partes:

- la primera, marcada por la /v/, está distribuida en grupos cortos y rápidos con dos frases sintácticas dominadas por los paralelismos,
- la zona central recupera el título a través de una litote y en ella la /m/, que ya es significativa al principio, es dominante,

- la tercera y última parte, comenzando en “Aún en el darse a entender se ha de huir...”, marca la separación con frecuentes /t/ y da paso a las /r/ que culminarán en el “Es el recatado silencio sagrado de la cordura”, sentenciador, misterioso, trascendente, hermoso. El final viene marcado por la connivencia de la /m/ inicial, que cierra así el ciclo argumentativo con el mismo aire misterioso, y las /r/ de la fuerza central.

#### 4.- TIMBRE.

4.1. RIMAS INTERIORES: todo el aforismo se encuentra tejido por rimas asonantadas de gran belleza, casi concebido como un poema versificado. A esa impresión ayudan también la **paronomasia**, como juego/jugar. Las palabras rimadas se relacionan también semánticamente, están conectadas a través de sus significados en el texto, que la reiteración fonemática parece venir a recordar: suspensión, admiración, estimación, expectación, veneración...

Las conexiones que establece entre términos más próximos o más lejanos atienden, como vemos, a criterios de afinidad sonora, pero también a semejanzas semánticas. Al menos en este contexto textual todas las palabras rimadas guardan relación de significado:

Rima a: suspensión – admiración – estimación – (más lejana) expectación – veneración

Rima b: acierto – descubierto

Rima c: jugar – utilidad – sublimidad – (más difusa) universal – arcanidad

Rima d: todo – todos

Rima e: huir – así – permitir – (más apartada y desconectada) infeliz

Rima f: cordura – censura

Rima g: declarada – estimada

Rima h: pues – hacer.

4.2. CLARIDAD: las rimas claras alternan con las oscuras en casi igual proporción.

#### OTROS RECURSOS:

La construcción sintáctica paralelística “... se ha de huir la llaneza, así como ni en el trato se ha de permitir el interior a todos”, con una repetición idéntica de perífrasis verbal y el resto de elementos, contribuye a establecer esquemas rítmicos.

El consejo llega como un encabalgamiento en la parte central inferior: “...se ha de huir la llaneza, así como ni en el trato se ha de permitir el interior a todos”.

- 4) 4. *El saber y el valor alternan grandeza.* Porque lo son, hacen inmortales: tanto es uno cuanto sabe, y el sabio todo lo puede. Hombre sin noticias, mundo a oscuras. Consejo y fuerzas, ojos y manos, sin valor es estéril la sabiduría.

	<i>El <u>s</u>aber y el <u>v</u>alor</i>	<i>a</i>
	<i>alte<u>r</u>nan <u>g</u>randeza.</i>	<i>b</i>
	Por <u>q</u> ue lo <u>s</u> on,	<i>a</i>
	hacen inmo <u>r</u> tales:	<i>c</i>
5	tanto <u>e</u> s uno cuanto <u>s</u> abe,	<i>c</i>
	y el <u>s</u> abio todo lo puede.	<i>-</i>
	Hombre <u>s</u> in noticias,	<i>-</i>
	mundo a o <u>s</u> curas.	<i>-</i>
	Consejo y fuer <u>z</u> as,	<i>b</i>
10	o <u>j</u> os y ma <u>n</u> os,	<i>-</i>
	<u>s</u> in valor <u>e</u> s estéril la <u>s</u> abiduría.	<i>-</i>

### RITMOS SEGÚN FACTORES:

1.- **CANTIDAD**, la medida ofrece un texto breve, de 11 unidades rítmicas heterométricas, por lo que el ritmo según este factor se caracteriza por su irregularidad.

### 2.- INTENSIDAD,

2.1. **ACENTO**: comienza y finaliza siendo **anapéstico**, constituyéndose este pie en broche inicial y final del aforismo sobre el que, sin embargo, predominará en el interior el ritmo trocaico.

	o oó o-oó
	oóo oóo
	oo o ó
	óo ooóo
5	óo-o óo óo óo
	o-óo óo o óo
	óo o oóo
	óo-o-oóo
	oóo-o óo
10	óo o óo
	o oó o oóo o ooóo

2.2. **RITMO**: **ponderado** (equilibrio), que se une la suavidad de la impronta trocaica.

2.3. **MOVIMIENTO**: **circular**, por el tema que cierra concluyendo con el principio, y apoyado por el ritmo anapéstico, que arrastrará la repetición inicial y final de las palabra clave del texto: saber(sabiduría)/valor.

2.4 **DIRECCIÓN**: avanzan los dos temas en perfecta armonía, en una sola dirección.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: **bimembres**, equilibrados.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: **cadencia C**, aseveración.

3.3. TIPOS: **insistente**, con sentencias breves y marcadas, y lacónico, por la concentración de ideas, características ambas del pensamiento de Gracián.

3.4. PAUSAS: frecuentes, favoreciendo la gravedad y la reflexión.

3.5. PODER TONAL: el predominio de /a/ al principio y al final ilumina la idea contenida en ambos extremos, por su estructura circular.

El dominio de la /r/ inicialmente, que le dará rotundidad aseverativa, pasará a un segundo plano ante el sonido agudo con cierto disimulo de la /s/, que se prolongará por todo el fragmento arrastrando los sonidos del *ser* y del *saber*.

#### 4.- TIMBRE.

4.1. RIMAS INTERIORES: se aprecian, pero con alejamiento progresivo y pérdida de las reiteraciones según se avanza hacia el final. Las conexiones semánticas entre ellas son evidentes:

Rima a: valor – son

Rima b: grandeza – fuerzas

Rima c: inmortales – sabe.

4.2. CLARIDAD: las rimas en su mayoría tienen predominio de claridad (vocales a/e).

#### OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS:

**Metáforas y paralelismos** le imprimen un ritmo rápido favorecido por la elipsis verbal, con fuerza y pegadizo, como el del refrán: “Hombre sin noticias, (es un) mundo a oscuras. Consejo y fuerzas, (son) ojos y manos (respectivamente)”. La **elipsis verbal** se repite en “Porque lo son, hacen (ser) inmortales: tanto es uno cuanto sabe...”.

Esta fórmula, propia del refranero y unida a la metáfora a la que da vida la sentencia, le imprime un carácter rítmico rápido y popular.

El **hipérbaton** es común a todo el aforismo, desde el principio al fin: la sabiduría sin valor es estéril, formulada al revés.

Encontramos las parejas reemplazables e intercambiables tanto en el plano pragmático como en el sintagmático, a las que Levin llamó *cooplings*: “Consejo y fuerzas, ojos y manos”.

El consejo es el colofón final, sentenciador y definitivo: “sin valor es estéril la sabiduría”, que reproduce idéntico contenido semántico del título: “*El saber y el valor*”.

*alternan grandeza*”, concluyendo el cierre circular al que nos tiene acostumbrados Gracián, en esta ocasión, además, apoyado en el fonema /s/.

5) 5. *Hacer depender*. No hace el numen el que lo dora, sino el que lo adora. El sagaz más quiere necesitados de sí que agradecidos. Es robarle a la esperanza cortés fiar del agradecimiento villano, que lo que aquélla es memoriosa, es éste de olvidadizo. Más se saca de la dependencia que de la cortesía; vuelve luego las espaldas a la fuente el satisfecho, y la naranja exprimida cae del oro al lodo. Acabada la dependencia acaba la correspondencia, y con ella la estimación. Sea lección, y de prima en experiencia, entretenerla, no satisfacerla, conservando siempre en necesidad de sí aun al coronado patrón; pero no se ha de llegar al exceso de callar para que yerre, ni hacer incurable el daño ajeno por el provecho propio.

	<i>Hacer depender.</i>	a
	No hace el numen el que lo <b>dora</b> ,	b
	sino el que lo <b>adora</b> .	b
	El sagaz más quiere necesitados de sí	-
5	que agradecidos.	c
	Es robarle a la esperanza cortés	a
	fiar del agradecimiento villano,	-
	que lo que aquélla es <b>memoriosa</b> ,	-
	es éste de olvidadizo.	c
10	Más se saca de la <b>dependencia</b>	d
	que de la cortesía;	e
	vuelve luego las espaldas	-
	a la fuente el satisfecho,	-
	y la naranja <b>exprimida</b>	e
15	cae del oro al lodo.	-
	Acabada la <b>dependencia</b>	d
	acaba la <b>correspondencia</b> ,	d
	y con ella la estimación.	f
	Sea lección,	f
20	y de prima en <b>experiencia</b> ,	d
	entretenerla,	d
	no satisfacerla,	d
	conservando siempre en necesidad de sí	-
	aun al coronado patrón;	f
25	pero no se ha de llegar al <b>exceso</b>	g
	de callar para que yerre,	-
	ni hacer incurable el daño ajeno	g
	por el provecho propio.	-



## RITMOS SEGÚN FACTORES:

**1.- CANTIDAD**, la medida ofrece un texto de extensión media, con 28 unidades rítmicas heterométricas divididas en dos partes, por lo que este ritmo es irregularidad.

### 2.- INTENSIDAD,

**2.1. ACENTO**: diversidad, con abundancia de **anapestos** que le confieren un mayor énfasis expresivo, vigor. Es necesario matizar que el final de la primera parte viene marcado por gran empuje dactílico: “cae del oro al lodo” (óo o óo-o óo). La segunda parte, que viene marcada por el tiempo verbal diferente, ahora en pasado, será todavía más sosegada, con anfibracos como palabras finales y en los axis rítmicos: ajeno, exceso, experiencia.

	oó oóó
	o-óo-o óo o o o-óóo
	oo-o o o óo
	o oó ó óo oooóo o ó
5	o-oooóo
	o oóo-o o-ooóo oó
	oó o oooóóo oóo
	o o o-óóo-o oóóo
	o óo o-oooóo
10	ó o óo o o oóóo
	o o o oóóo
	óo óo o oóo
	o o óo-o oóóo
	o o oóo-ooóo
15	óo o óo-o óo
	ooóo o oóóo
	oóo o oooóo
	o o óo o-oooóo
	óo oó
20	o o óo-o oóóo
	oooóo
	o oooóo
	ooóo óo-o oooó o ó
	o o oooó oó
25	oo o o-o o oó o oóo
	o oó oo o óo
	o-oó oooóo-o óo-ooóo
	o o oóo óo

**2.2. RITMO**: es **fluido**, no hay acumulación acentual, siendo más flojo en la segunda parte.

**2.3. MOVIMIENTO**: **linear**, con estrechamiento.

**2.4. DIRECCIÓN**: divergen varias ramificaciones con la “dependencia” como anclaje.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: las unidades son **bimembres**, logrando un contraste simétrico entre la rama tensiva o prótasis y la distensiva o apódosis perfecto, especialmente en la primera parte, donde las ramas también son más breves:

(1) No hace el numen el que lo dora, (2) sino el que lo adora. (1) El sagaz más quiere necesitados de sí (2) que agradecidos. (1) Es robarle a la esperanza cortés (2) fiar del agradecimiento villano, (1) que lo que aquélla es memoriosa, (2) es éste de olvidadizo. (1) Más se saca de la dependencia (2) que de la cortesía.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: en la zona descrita en punto anterior, a la prótasis (1) le corresponde tonalidad de anticadencia, mientras a la apódosis (2) es descendente o **cadencia**. El resto tiene dominio de la cadencia, como aseveración que es.

3.3. TIPOS: **insistente** (breves y marcadas unidades) y **lacónico** (concentración conceptual), propios del pensamiento de Gracián, tal y como estamos viendo.

3.4. PAUSAS: frecuentes, equilibradas y **enfáticas**, refuerzan los ciclos del pensamiento.

3.5. PODER TONAL: comienzan las vocales abiertas, a/e, como una apertura hacia la claridad de pensamiento y de contenido que continuará a través de las palabras fundamentales y claves del texto: sagaz, esperanza, dependencia, experiencia... Dos grupos acentuales paralelos “entretenerla, no satisfacerla”, prosiguen la tendencia.

La clausura, sin embargo, tiene un signo distinto, con vocales cerradas y oscuras: “... por el provecho propio” y claro dominio de la /p/, que da poder de razonamiento. Se ha avanzado, pues, desde la apertura en claridad hacia el cierre oscuro y explosivo.

El contraste temático de memoriosa / olvidadizo se refuerza gracias a los juegos vocálicos: eoioa y el capicúa oiaio, apoyados, a su vez, en los deícticos aquella / este.

Otro contraste: satisfacerla / necesidad, utiliza la lítote como recurso. Una tercera oposición ajeno / propio termina por configurar el eje temático.

La /s/, duplicada en ocasiones “es éste...”, le proporciona agudeza, disimulo, secreto.

La 2º parte, a partir del paralelismo “Acabada la dependencia....”, es mucho más rítmica gracias a los grupos más breves. Dará paso al consejo en forma verbal de modo subjuntivo.

Tres /x/ periódicas, bien situadas, rítmicas, imprimen un socavón de fuerza en tres momentos señalados: exprimida, experiencia, exceso.

### 4.- TIMBRE.

4.1. RIMAS INTERIORES: polirrima muy lograda y densa, se configura en casi todos los grupos. Son, también aquí, una herramienta de valor insospechado para

imprimir ritmo en el aforismo. Se apoyan en **paronomasias**: dora / adora; agradecidos / agradecimiento; dependencia / correspondencia.

Las conexiones que establecen son:

Rima a: depender – cortés

Rima b: dora – adora

Rima c: agradecidos – olvidadizo (cuya relación es explícita en el texto)

Rima d: dependencia – corresponderla - experiencia – entretenerla – satisfacerla

Rima e: cortesía – exprimida

Rima f: estimación – lección – patrón

Rima g: exceso – ajeno.

4.2. **CLARIDAD**: en este texto, más que en todos los vistos hasta ahora, predomina la rima oscura, si bien el final está matizado por una caída llana, y no aguda.

### OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS:

Frente a la elipsis inicial (en el título), el final contiene el consejo, puro y directo, en todo el párrafo final, cuya conclusión se podría haber mejorado rítmicamente con la inversión en "... por el propio provecho", en clara asonancia con el grupo anterior "... ni hacer incurable el daño ajeno".

Otros recursos empleados en el aforismo son la litote: "no se ha de llegar..."; la metáfora: oro / lodo, enriquecida con la sonoridad que conlleva por constituir un juego de palabras, y el hipérbaton "Es robarle a la esperanza cortés fiar del agradecimiento villano", que da más color al párrafo.

6) 6. *Hombre en su punto*. No se nace hecho; vase de cada día perfeccionando en la persona, en el empleo, hasta llegar al punto del consumado ser, al complemento de prendas, de eminencias: conocerse ha en lo realzado del gusto, purificado del ingenio, en lo maduro del juicio, en lo defecado de la voluntad. Algunos nunca llegan a ser cabales, fáltales siempre un algo; tardan otros en hacerse. El varón consumado, sabio en dichos, cuerdo en hechos, es admitido y aun deseado del singular comercio de los discretos.

	<i>Hombre en su punto.</i>	a
	No se <u>n</u> ace hecho;	b
	vase de <u>c</u> ada día <u>p</u> erfeccion <u>a</u> ndo en <u>l</u> a <u>p</u> erson <u>a</u> ,	-
	<u>e</u> n el <u>e</u> mpleo,	b
	hasta llegar al <u>p</u> unto	a
5	<u>d</u> el <u>c</u> onsumado ser,	-
	al <u>c</u> omplemento <u>d</u> e <u>p</u> rendas,	c
	<u>d</u> e <u>e</u> minencias:	c
	co <u>n</u> ocerse ha <u>e</u> n lo realzado <u>d</u> el gusto,	a

	purificado <b>del</b> ingenio,	-
10	en lo <b>ma</b> duro <b>del</b> juicio,	d
	en lo <b>de</b> fecado <b>de</b> la voluntad.	-
	Algunos <u>n</u> unca <u>l</u> legan a ser cabales,	-
	fáltales <u>s</u> iempre <u>u</u> n algo;	e
	tard <u>a</u> n otros <u>e</u> n hacerse.	-
15	El varón <u>c</u> onsumado,	e
	sabio <u>e</u> n <b>d</b> ichos,	d
	cuerdo <u>e</u> n hechos,	b
	es <b>a</b> dmitido y aun <b>d</b> eseado	e
	<b>del</b> singular <u>c</u> omercio <b>de</b> los <b>d</b> iscretos.	b

## RITMOS SEGÚN FACTORES:

1.- **CANTIDAD**, la medida ofrece un texto breve, de 20 unidades rítmicas heterométricas, por lo que el ritmo según este factor se caracteriza por su irregularidad. En él se distinguen dos partes temáticas y rítmicas divididas por la línea 12.

### 2.- INTENSIDAD,

2.1. **ACENTO**: los **troqueos** se mezclan con los **anfibracos**, pero los finales son trocaicos, y este impulso del axis rítmico es el que proporciona la inercia al aforismo, cuya lectura se configura así claramente trocaica, suave, femenina. Se distinguen interesantes ciclos, como los anfibracos, como “del consumado ser, al complemento de prendas, de eminencias” (o ooóo ó / o ooóo o óo / o-ooóo), y los paralelos trocaicos “sabio en dichos, cuerdo en hechos” (óo-o óo / óo-o óo).

	óo-o o óo
	o o óo-óo
	óo oo óo ooóóo-o o oóo
	o o oóo
5	oo oó o óo
	o ooóo ó
	o ooóo o óo
	o-ooóo
	ooóo-ó-o o ooóo o óo
10	ooóo o oóo
	o o oóo o óo
	o o ooóo o o ooó
	oóo óo óo o o oóo
	óoo óo-o óo
15	óo óo o oóo
	o oó ooóo
	óo-o óo
	óo-o óo
	o ooóo-o-o ooóo
	o ooó oóo o o oóo

2.2. **RITMO**: es **ponderado**, equilibrado, especialmente en su zona central.

2.3. MOVIMIENTO: es **linear ascendente**, en busca de esa clara identificación que Gracián hace entre “el hombre en su punto”, en su justa medida, y la discreción aludida al final.

2.4. DIRECCIÓN: la variedad de ejemplos empleados puede configurar pequeñas ramificaciones del eje principal, pero éste no pierde nunca su dirección desde la perfección hacia la discreción con la que se identifica finalmente.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: las unidades son **bimembres**, en busca del equilibrio.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: **cadencia**, afirmación.

3.3. TIPO: **descriptivo**.

3.4. PAUSAS: frecuentes, **enfáticas**, especialmente al final.

3.5. PODER TONAL: la tonalidad vocálica le proporciona más oscuridad propia del secreto y la confidencia. En las consonantes, la /p/, la sinceridad, la razón, domina en la primera parte: el hombre en su punto, no la perfección, (imposible), sino la discreción, cuya /d/ lo salpica y avanza hacia el final.

La /d/ de la convicción domina más en la segunda, con un claro aumento desde el final de la primera parte, y especialmente manifiesto en el grueso de esta zona, que a su vez se corresponde con el contenido del consejo, más marcado por las /d/ en los triples paralelismos de “...en lo realzado del gusto, purificado del ingenio, maduro del juicio”, que a su vez, forman un paralelismo importante junto a la **d** de discreto... (la máxima virtud para Gracián).

El zumbido de la /m/ y la eterna negación de la /n/ lo recorren por entero.

### 4.- TIMBRE.

4.1. RIMAS INTERIORES: se aprecian de forma relajada y asonante, más difusa que en otros textos, pero igualmente concluyente para configurar el ritmo global y su sentido. Las conexiones entre palabras rimadas son muy brillantes especialmente en:

Rima b: hecho – empleo – discreto (más lejana)

Rima d: juicio – dichos

Rima e: algo – consumado – deseado.

4.2. CLARIDAD: no es el rasgo que más caracteriza a las rimas, tendiendo éstas a una oscuridad parcial.

## OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS:

Un rasgo característico de este aforismo es la construcción del neutro Lo + adjetivo, junto al significativo paralelismo en “sabio en dichos, cuerdo en hechos”, unión reforzada por la ch /c^/, y por recuperar el ritmo trocaico inicial del texto.

El consejo corresponde a la parte central: “conocerse ha en lo realzado del gusto, purificado del ingenio, en lo maduro del juicio, en lo defecado de la voluntad”.

7) 7. *Excusar victorias del patrón.* Todo vencimiento es odioso, y del dueño, o necio o fatal. Siempre la superioridad fue aborrecida, cuanto más de la misma superioridad. Ventajas vulgares suele disimular la atención, como desmentir la belleza con el desaliño. Bien se hallará quien quiera ceder en la dicha y en el genio, pero en el ingenio ninguno, cuanto menos una soberanía; es éste el atributo rey, y así, cualquier crimen contra él fue de lesa majestad. Son soberanos y quieren serlo en lo que es más. Gustan de ser ayudados los príncipes, pero no excedidos, y que el aviso haga antes viso de recuerdo de lo que olvidaba que de luz de lo que no alcanzó. Enseñannos esta sutileza los astros con dicha, que aunque hijos y brillantes, nunca se atreven a los lucimientos del sol.

	<i>Excusar victorias del patrón.</i>	a
	Todo <del>v</del> encimiento es odioso,	-
	y del dueño,	-
	o necio o fatal.	b
5	Siempre la superioridad	b
	fue aborrecida,	-
	cuanto más de la misma superioridad.	b
	<del>V</del> entajas <del>v</del> ulgares suele disimular la atención,	a
	como <del>d</del> esmentir la <del>b</del> elleza con el <del>d</del> esaliño.	c
10	Bien se hallará <b>quien quiera</b> ceder	d
	en la dicha y en el <b>genio</b> ,	e
	pero en el <b>ingenio</b> ninguno,	-
	cuanto menos una soberanía;	-
	es éste el atributo rey,	d
15	y así,	-
	<u>cualquier crimen contra él</u>	d
	fue de lesa majestad.	b
	Son soberanos y quieren serlo	e
	en lo que es más.	b
20	Gustan de ser ayudados los principes,	-
	pero no excedidos,	c
	y que el <del>a</del> viso haga antes <del>v</del> iso	c
	de recuerdo de lo que <del>o</del> lvidaba	-
	que de luz de lo que no alcanzó.	a

- 25    Enseñannos esta sutileza los astros con dicha,        -  
          que aunque hijos y brillantes,                                -  
          nunca se atreven a los lucimientos del sol.            a

## RITMOS SEGÚN FACTORES:

**1.- CANTIDAD**, la medida ofrece un texto extenso, de 27 unidades rítmicas heterométricas, por lo que el ritmo según este factor se caracteriza por su irregularidad. Su estructura dibujará dos partes complementarias, como se verá a través del poder tonal.

## 2.- INTENSIDAD,

**2.1. ACENTO:** El tejido acentual se configura por una exquisita miscelánea de **anapestos y troqueos**. De este último encontramos un ejemplo llamativo en "... y que el aviso haga antes viso". Un dácilo (príncipe) y dos parejas de anfibracos contribuyen a la riqueza y diversidad acentual: "Ventajas vulgares", "ingenio ninguno".

- 5        oóo oóo o oó  
          óo oóóo-o oóo  
          o o óo  
          oóo-o oó  
          óo o ooooo  
          ó ooooo  
          oo ó o o óo ooooo  
          oóo oóo óo ooooo o-oó  
          oo oóo o oóo o-o oóo  
          ó o-oóo o óo oó  
          o o óo-o-o o óo  
          oo-o o oóo oóo  
          óo óo oo ooooo  
          o óo-o oóo ó  
          15    o-oó  
          oo óo oo ó  
          ó o óo oóo  
          o oóo o óo óo  
          o o o-o ó  
          20    óo o o oóo o óoo  
          oo o-oóo  
          o o-o oóo-óo-óo óo  
          o oóo o o o-oóo  
          o o ó o o o-óo  
          25    oóoo oo oóo o óo o óo  
          o-oó-óo o oóo  
          óo o-oóo o o oóo o ó

**2.2. RITMO:** **compacto**, con acumulación acentual y fuerte expresividad.

**2.3. MOVIMIENTO:** **circular** (apoyado en la rima), con doble ensanchamiento, el segundo tras la inflexión rítmica que provoca "y así", situado en el ecuador semántico y rítmico.

2.4. DIRECCIÓN: **variada**, con diferentes expansiones y argumentaciones que derivan en el tema eje, expuesto en el título.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: los grupos son más extensos que en otros aforismos. Suelen ser **trimembres**, la tonalidad de la ironía, pero los hay también bimembres, que armonizan el conjunto.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: **cadencia**, aseveración.

3.3. TIPO: **solemne**, unidades amplias, sobrias.

3.4. PAUSAS: mucho más espaciadas y difusas que en los aforismos ya comentados.

3.5. PODER TONAL: las vocales proporcionan una tonalidad media, entre el brillo de las abiertas y la oscuridad de las cerradas. Existe un equilibrio vocálico con dominio /ie/ localizado en: “**Bien se hallará quien quiera ceder en la dicha y en el genio, pero en el ingenio ninguno, cuanto menos una soberanía; es éste el atributo rey, y así, cualquier crimen contra él fue de lesa majestad. Son soberanos y quieren serlo en lo que es más**”.

La esta estructura rítmica está dividida por un ecuador en “y así”, tras el cual el segundo miembro comienza con fuertes sacudidas del fonema /k/, que le imprime dureza, velocidad, agudeza.

A ambos lados de ese ecuador, marcado por la /k/, la suavidad de la v, de victoria, muestra dos ramales que se cierran sobre el eje de forma simétrica. Les acompañan varias b, de soberano, de idéntico fonema español actual /b/, de suavidad y lentitud.\*

\* (No obstante es importante recordar que en la época en la que fue escrito la distinción entre ambas grafías respondía, además de a criterios etimológicos, a motivos de pronunciación, ya que la v era fricativa (similar a la v inglesa), mientras la b ya tenía el rasgo distintivo oclusivo del castellano moderno).

Cierra los dominios fonéticos la /s/, de sol, con su disimulo y agudeza, en los tres grupos finales. La /n/ está especialmente contenida en la parte que contiene el consejo: “**Bien se hallará quien quiera ceder en la dicha y en el genio, pero en el ingenio ninguno, cuanto menos una soberanía**”. Es el núcleo, marcado por las paronomasias más llamativas del aforismo: quien/quiera; genio/ingenio; soberanía/soberano; viso/aviso.

Tal concentración de fenómenos sonoros y estilísticos no es casual. Concentran la atención sobre el consejo.



#### 4.- TIMBRE.

4.1. RIMAS INTERIORES: Rima asonante en sistema inicial y final cíclico, con muy pocas variantes en el interior (a-d) y algunos sueltos. Otra vez se repite la estructura circular, que se cierra sobre sí misma buscando el principio para descansar en él. En esta ocasión lo hace recurriendo a la sonoridad asonante final, con la rima a, que le proporciona una brillante *CLARIDAD*.

Las conexiones más logradas entre conceptos las proporcionan:

Rima a: patrón – atención – alcanzó – sol.

Rima b: Fatal – superioridad – majestad (especialmente entre estos últimos)

Rima d: ceder – rey – (contra) él.

#### OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS:

Un hermoso contraste: “...de recuerdo de lo que olvidaba...”, y la epanadiplosis que constituye *superioridad* repetida al principio son significativos recursos para mostrarnos la organización léxica y semántica propia del pensamiento graciano.

El consejo corresponde a la parte central: “conocerse ha en lo realzado del gusto, purificado del ingenio, en lo maduro del juicio, en lo defecado de la voluntad”.

8) 8. *Hombre inapasionable, prenda de la mayor alteza de ánimo.* Su misma superioridad le redime de la sujeción a peregrinas vulgares impresiones. No hay mejor señorío que el de sí mismo, de sus afectos, que llega a ser triunfo del albedrío. Y cuando la pasión ocupare lo personal, no se atreva al oficio, y menos cuantos fuere más: culto modo de ahorrar disgustos y aun de atajar para la reputación.

	<i>Hombre inapasionable,</i>	-
	<i>prenda de la mayor alteza de ánimo.</i>	a
	Su <i>misma</i> superioridad	b
	le redime de la sujeción	c
5	a peregrinas vulgares impresiones.	-
	No hay mejor señorío	d
	que el de sí mismo,	a
	de sus afectos,	-
	que llega a ser triunfo del albedrío.	d
10	Y cuando la pasión	c
	ocupare lo personal,	b
	no se atreva al oficio,	a
	y menos cuantos fuere más:	b
	culto modo de ahorrar	b
15	disgustos y aun de atajar	b
	para la reputación.	c

## RITMOS SEGÚN FACTORES:

**1.- CANTIDAD**, la medida ofrece un texto breve, de 16 unidades rítmicas heterométricas, por lo que el ritmo según este factor se caracteriza por su irregularidad. Interesantes son los tres ensanchamientos de las unidades 2, 5 y 9, que pretenden alargar su idea más allá que las demás. La estructura se dibuja sobre dos partes organizadas en torno a dos tiempos verbales que las diferencian: ocupare en el segundo bloque.

### 2.- INTENSIDAD,

**2.1. ACENTO**: diversidad en los pies, si bien predominan los finales **yámbicos** y **anapésticos**, que dejan su impronta masculina y con cierta aspereza. Dos interesantes bloques sonoros los constituyen: “la mayor alteza de ánimo” (o oó oóo o-óoo), y la combinación de anfibraco con una construcción sin artículos que acelera el impulso rítmico en “a peregrinas vulgares impresiones”.

	óo-ooooóo
	óo o o oó oóo o-óoo
	o óo ooooo
	o oóo o o oóo
5	o oóóo oóo oóóo
	o o oó oóóo
	o-o o ó óo
	o o oóo
	o óo-o o óo o oóóo
10	o oó o oó
	oóóo o oóo
	o o-oóo-o oóo
	o óo oo óo ó
	óo óo o-oó
15	oóo o-o-oóo
	oo o oóóo

**2.2. RITMO**: **fluido**, con distancia entre los acentos.

**2.3. MOVIMIENTO**: vivo por las rimas y por la riqueza de acentos, es **linear**.

**2.4. DIRECCIÓN**: con **ramificaciones** y combinaciones rítmicas acentuales, además de enlaces conceptuales a través de las rimas.

### 3.- TONO:

**3.1. TONEMAS**: **polimiembros**.

**3.2. GRUPOS MELÓDICOS**: largas series de **cadencias**.

**3.3. TIPO**: **manierista**, por la riqueza de la rima, que logra efectos sonoros de gran riqueza.

3.4. PAUSAS: las pausas son aquí, al menos las sintácticas, más espaciadas que en otros aforismos, si bien las enfáticas, que en este caso están más condicionadas por el ritmo, imprimen más descansos que los que le confiere en principio su estructura sintáctica.

3.5. PODER TONAL: en el campo vocálico predomina la claridad inicial para dar paso a un mayor predominio de la o y la u, y con ello, una tonalidad más oscura.

En el ámbito consonántico, inicialmente las nasales /m/ y, aunque en menor importancia, la /n/, nos reproducen un tipo de congestión le debió sujetar a la nariz del autor.

La /p/, y el razonamiento que contagia, pierden importancia al final, pero domina en todo el fragmento recordando la pasión aludida en el texto. Las sílabas con agrupaciones de consonantes con /r/ se repiten con su rotundidad y su agresividad.

#### 4.- TIMBRE.

4.1. RIMAS INTERIORES: la segunda parte, a partir de la 3ª frase sintáctica “Y cuando la pasión...”, contiene el consejo. Los grupos son más breves y el fragmento, en general, es más rítmico y son más logradas las rimas interiores.

Las rimas enlazan a través de la sonoridad similar conceptos que estarán relacionados semánticamente en el texto, con significaciones en contacto, por lo que las rimas se convierten así en conectores textuales y, por tanto, en elementos de la coherencia. En este caso concreto tenemos:

- la rima a, que conecta ánimo – mismo – oficio.
- La rima b: superioridad – personal – más,
- La rima c: sujeción – pasión – reputación.

En cuanto a la rima c, ¿no habla en el aforismo de que la sujeción de las pasiones, la represión de las mismas, que conduce a evitar mala reputación?

#### OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS:

A la metáfora inicial: hombre = prenda había que unir la interesante construcción en la que los sustantivos actúan como paréntesis de una pareja de los adjetivos: “...de la sujeción a peregrinas vulgares impresiones...”.

Contiene el consejo el final: “Y cuando la pasión ocupare lo personal, no se atreva al oficio, y menos cuantos fuere más: culto modo de ahorrar disgustos y aun de atajar para la reputación”.

9) 9. *Desmentir los achaques de su nación.* Participa el agua las cualidades buenas o malas de las venas por donde pasa, y el hombre las del clima donde nace. Deben más unos que otros a sus patrias; que cupo allí más favorable defecto, aun las más cultas,

que luego censuran los confinantes o para cautela o para consuelo. Victoriosa destreza corregir, o por lo menos desmentir, estos nacionales desdoras: consiguiese el plausible crédito de único entre los suyos, que lo que menos se esperaba se estimó más. Hay de la edad, que si coinciden todos en un sujeto, y con la atención no se previenen, hacen un monstruo intolerable.

	<i>Desmentir los achaques de su nación.</i>	-
	Participa el agua	a
	las Cualidades buenas o malas	a
	de las venas por <b>donde</b> pasa,	a
5	y el hombre	-
	las del Clima <b>donde</b> nace.	b
	<b>Deben</b> más unos <b>que</b> otros a sus patrias;	a
	<b>que</b> Cupo allí más favorable defecto,	c
	aun las más Cultas,	-
10	que luego censuran los <b>Confinantes</b>	b
	o para Cautela	-
	o para <b>Consuelo</b> .	c
	Victoriosa destreza <b>Corregir</b> ,	d
	o por lo menos <b>desmentir</b> ,	d
15	estos nacionales <b>desdoras</b> :	-
	<b>consiguiese</b> el plausible Crédito	c
	de <b>único</b> entre los suyos,	-
	que lo que menos se esperaba se estimó más.	e
	Hay de la edad,	e
20	que si <b>Coinciden</b> todos <b>en</b> un sujeto,	c
	y <b>con</b> la <b>atención</b> <b>no</b> se <b>previenen</b> ,	-
	<b>hacen</b> <b>un</b> monstruo <b>intolerable</b> .	b

## RITMOS SEGÚN FACTORES:

**1.- CANTIDAD**, la medida ofrece un texto breve, de 22 unidades rítmicas heterométricas, por lo que el ritmo según este factor se caracteriza por su irregularidad.

## 2.- INTENSIDAD,

**2.1. ACENTO: trocaico** en su mayor parte, que en connivencia con el anapéstico logran imprimir un carácter de contraste, entre la suavidad del primero y la agresividad del segundo, en las contadas ocasiones en las que parece, como al principio. El troqueo se verá incluso en series perfectas: “y el hombre las del clima donde nace. Deben más unos que otros a sus patrias” (o-o óo / o o óo óo óo / óo ó óo o-óo o o óo).

Una construcción de paralelismos distributivos sintácticos y rítmicos proporcionan simetría perfecta en el ecuador, que reforzará el contraste semántico a través la oposición entre los miembros contrapuestos (o para cautela o para consuelo).

ooó o oóo o o oó  
ooóo-o oo

5      o oóóó óo o óo  
       o o óo o óo óo  
       o-o óo  
       o o óo óo óo  
       óo ó óo o-óo o o óo  
       o óo oó ó oóóo oóo  
       ó o ó óo  
 10     o óo oóo o oóóo  
       o oo oóo  
       o oo oóo  
       oóóo oóo oóo  
       o o o óo oóo  
 15     oo oóóo oóo  
       oóóo-o oóo óoo  
       o-óoo oo o óo  
       o o o oo o-oóóo o-oóó ó  
       o o o-oo  
 20     o o oóo óo o o oóo  
       o o o-oóó o o oóo  
       óo o óoo-oóóóo

2.2. RITMO: **retardado**, con un progresivo alejamiento que matiza el tema con mayor lentitud. Se aprecia con ello más el contraste desde el inicio anapéstico, enérgico, hacia una escasez acentual graduada por la transición de los troqueos.

2.3. MOVIMIENTO: **descenso** acumulativo en el poder tonal.

2.4. DIRECCIÓN: **única**, sólo un tema ceñido.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: largos y unimembres.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: **cadencia**, aseveración.

3.3. TIPO: **narrativo expositivo**.

3.4. PAUSAS: **espaciadas**, largas sentencias cuya sonoridad viene enriquecida a través de las similitudes o rimas interiores.

3.5. PODER TONAL: la reiteración de las vocales de tono bajo y medias le confieren un tono de queja, rechazo y oscuridad.

El ámbito consonántico presenta un inicio marcado por la elipse y el predominio de la /n/, que buscará plegándose la correspondencia al final: "*Desmeñir los achaques de su ñacióñ..* Hay de la edad, que si coinciden todos en un sujeto, y con la atención no se previenen, hacen un monstruo intolerable".

Es importante también la repetición continuada, dura y veloz, de la c, en sonido /k/, especialmente la sílaba oscura con-.

La fuerza vendrá mantenida en la frase con las esdrújulas “consiguiese el plausible crédito de único entre los suyos”, sonoridad en explosión que encierra el valor de la unicidad tan cotizado por Gracián, y que mantienen las repetidas /n/ del final, a modo conclusivo.

El consejo, en la parte central inferior, muestra el predominio del fonema /d/, especialmente en sílabas de, do: “Victoriosa **destreza** corregir, o por lo menos **desmentir**, estos nacionales **desdoro**s: consiguiese el plausible crédito **de** único entre los suyos, que lo que menos se esperaba se estimó más”.

#### 4.- TIMBRE.

4.1. RIMAS INTERIORES: muy ricas, en posición relajada, alternante, asonantes. Serán fundamentales para las conexiones semánticas del texto, como elementos de la coherencia:

- rima a: agua – malas – pasa – patrias
- rima b: nace – confinantes – intolerable
- rima c: defecto – consuelo- crédito – sujeto
- rima d: corregir – desmentir.

La identificación agua/patria se hace explícita ya en el texto; nace y su conexión con intolerable a través de una rima lejana está justificado por el enlace del hombre (que nace) se hace intolerable si sigue el criterio de los confinantes. Y así el resto de términos rimados.

4.2. CLARIDAD: la tonalidad de las rimas es más bien oscura, con predominio de vocal oscura.

#### OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS:

Importante es la metáfora principal hombre = agua; el paralelismo “o para cautela o para consuelo”, enriquecido además con una construcción polisindética; el contraste de los heterónimos “buenas o malas”, y la elipsis verbal en “Victoriosa destreza (es) corregir...”

10) 10. *Fortuna y fama*. Lo que tiene de inconstante la una, tiene de firme la otra. La primera para vivir, la segunda para después; aquélla contra la envidia, ésta contra el olvido. La fortuna se desea y tal vez se ayuda; la fama se diligencia. Deseo de reputación nace de la virtud. Fue y es hermana de gigantes la fama; anda siempre por extremos: o monstruos o prodigios, de abominación, de aplauso.

*Fortuna y fama.*

Lo que tiene de inconstante la una,  
tiene de firme la otra.

- 5 La primera para vivir,  
la segunda para después;  
aquella contra la envidia,  
ésta contra el olvido.  
La fortuna se desea  
y tal vez se ayuda;  
10 la fama se diligencia.  
Deseo de reputación nace de la virtud.  
Fue y es hermana de gigantes la fama;  
anda siempre por extremos:  
o monstruos o prodigios,  
15 de abominación,  
de aplauso.

### RITMOS SEGÚN FACTORES:

1.- **CANTIDAD**, es éste un texto medio de medida irregular, de 16 unidades rítmicas heterométricas, con un final abrupto en pie quebrado, y en el que se verán dos partes diferentes.

### 2.- INTENSIDAD,

2.1. **ACENTO**: el comienzo es **anfibraco**, y su repetición recurrente será la que, de forma casi no perceptible, recorra el texto proporcionándole el impulso rítmico equilibrado: primera, segunda, aquella olvido, fortuna, desea...

- oóo-o óo  
o o óo o-oóo o-óo  
óo o óo o-óo  
o oóo oo oó  
5 o oóo oo oó  
oóo oo o-oóo  
óo óo-o oóo  
o oóo o oóo  
o ó o o-oóo  
10 o óo o ooóo  
oóo o oóoó óo o o oó  
ó-o-ó oóo o oóo o óo  
óo óo o oóo  
o óo o oóo  
15 o-oóoóo  
o-oóo

2.2. **RITMO**: **ponderado**, con equilibrio y simetría acentual en busca de la serenidad.

2.3. **MOVIMIENTO**: **linear**, avanza a través de las dos ramas conceptuales que expone ya desde el título.

2.4. **DIRECCIÓN**: combinación **binaria entrecruzada** de los conceptos eje: fortuna y fama.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: bimembres y cuatrimembres, que logran una simetría apropiada para el **contraste**.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: cadencia y anticadencia.

3.3. TIPOS: **insistente**, por las sentencias breves y marcadas, y **efectivista**, por el movimiento obtenido.

3.4. PAUSAS: **enfáticas**, constituyen el factor más importante para conferir ritmo en este aforismo, no provisto de rimas interiores, por lo que son frecuentes y enfáticas para resaltar los ciclos de pensamiento.

3.5. PODER TONAL: el campo vocálico, en su sonoridad, le confiere claridad, al contar en mayor porcentaje con los vocales abiertas, especialmente la /a/.

Las consonantes destacadas son, en primer lugar, la labiodental /f/, contenida en los dos conceptos eje, y que proporciona un rizo suave, sugerente: **"Fortuna y fama**. Lo que tiene de inconstante la una, tiene de **firme** la otra. La primera para **ViVir**, la segunda para después; aquélla contra la en**Vi**dia, ésta contra el ol**Vi**do. La **f**ortuna se desea y tal **V**ez se ayuda; la **f**ama se diligencia. Deseo de reputación nace de la **V**irtud. **F**ue y es hermana de gigantes la **f**ama; anda siempre por extremos: o monstruos o prodigios, de abominación, de aplauso".

En la 1ª parte la construcción "Lo que + paralelismos" se reitera con la dualidad contrastada del título y reforzada por los deícticos.

El contraste se refuerza a través de la oposición de la /f/ y la /v/:

<b>FORTUNA</b>	<b>ENVIDIA</b>
<b>FAMA</b>	<b>OLVIDO</b>
<b>FORTUNA Y FAMA</b>	<b>VIRTUD (VIVIR)</b>

En la 2ª parte: Sólo pervive el segundo elemento, la fama, a través de sinónimos como reputación, hipérbole (gigantes), y más oposiciones binarias y paralelísticas remarcadas por el conector distributivo (o) en situación polisindética.

Los fonemas más significativos son, sin duda, la /f/ y la /v/, teniendo en cuenta que en el XVII su pronunciación ya se correspondía con las de la grafía actual.



#### 4.- TIMBRE.

4.1. RIMAS INTERIORES: No hay rimas interiores significativas, escasas y a gran distancia (una / ayuda) o próximas en exceso (hermana / fama). El ritmo viene marcado por las profundas y frecuentes pausas y el contraste sobre el que se articula, cual eje, el aforismo, tal y como viene indicado desde el mismo título.

#### OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS.

La combinación binaria de los conceptos eje es decisiva, así como los paralelismos y el asíndeton general, a excepción de una expresión con polisíndeton al final.

El consejo es indirecto y se localiza en la parte media: “Deseo de reputación nace de la virtud”.

11) 14. *La realidad y el modo.* No basta la sustancia, requiérese también la circunstancia. Todo lo gasta un mal modo, hasta la justicia y razón. El bueno todo lo suple, dora el *no*, endulza la verdad y afaita la misma vejez. Tiene gran parte en las cosas el cómo, y es tahúr de los gustos el modillo. Un *bel portarse*, es la gala del vivir; desempeña singularmente todo buen término.

	<i>La realidad y el modo.</i>	a
	No basta la <b>sustancia</b> ,	b
	requiérese también la <b>circunstancia</b> .	b
	<b>T</b> odo lo gasta un mal modo,	a
5	hasta la justicia y razón.	c
	El bueno todo lo suple,	-
	dora el <i>no</i> ,	c
	endulza la <b>verdad</b>	-
	y afaita la misma <b>vejez</b> .	-
10	<b>T</b> iene gran parte en las <b>cosas</b> el <b>cómo</b> ,	a
	y es tahúr de los gustos el <b>modillo</b> .	d
	Un <i>bel portarse</i> ,	-
	es la gala del <b>vivir</b> ;	-
	desempeña <u>singularmente</u> todo <u>buen término</u> .	d

#### RITMOS SEGÚN FACTORES:

1.- **CANTIDAD**, texto medio irregular, de 14 unidades rítmicas heterométricas en dos partes.

## 2.- INTENSIDAD,

2.1. ACENTO: las primeras unidades tienen un final **trocaico** que contagia su ritmo a toda la frase, no obstante, varios finales agudos o **yámbicos** posteriores rompen esa tendencia suave con su brusquedad.

5      o oooo o-o óo  
       o óo o oóo  
       oóoo oó o oóoo  
       óo o óo-o o o óo  
       óo o oóo-o o oó  
       o óo óo o óo  
       óo-o o  
       oóo o oó  
       o-oóo o óo oó

10     óo o óo-o o óo o óo  
       o-o oó o o óo o oóo  
       o o oóo  
       o o óo o oó  
       ooóo ooóoo óo o óoo

2.2. RITMO: **fluido**.

2.3. MOVIMIENTO: **linear**.

2.4. DIRECCIÓN: los **dos** temas expuestos se complementan según avanza el texto, avanzan en la misma dirección.

## 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: **bimembres**, simetría.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: **cadencia**.

3.3. TIPO: **dramático**, con cambios y divisiones. El inicio es más concentrado, lacónico, mientras la 2ª parte es más narrativa, con grupos más extensos.

3.4. PAUSAS: frecuentes y **enfáticas**.

3.5. PODER TONAL: el corte rápido y diminuto de la /t/ inicia el segundo bloque, que, a su vez, contiene el consejo: “**T**iene gran parte en las cosas el **có**mo, y es **tahúr** de los gustos el modillo. Un *bel portarse*, es la gala del vivir; desempeña singularmente todo buen término”.

La repetición próxima de la sílaba co- remarca la importancia del párrafo, su seriedad, su contenido de peso.

La /m/ recoge la misma temática en el segundo plano, la circunstancia, el modo, expuesto ya en el título del fragmento. La paronomasia resalta así el juego sinonímico del campo semántico intratextual, completado por el diminutivo irónico en *modillo*.

La /v/ emerge fronteriza en ambas partes, cuyos límites finales quedan clausurado con las nasales del último grupo

#### 4.- TIMBRE.

4.1. RIMAS INTERIORES: se detectan con gran irregularidad, siendo más importantes en la primera parte. Las paronomasias vuelven a ayudarla, como en sustancia /circunstancia, dicotomía esencial en el pensamiento graciano, uno de sus grandes temas, completado con el de la apariencia.

12) 15. *Tener ingenios auxiliares.* Felicidad de poderosos, acompañarse de valientes de entendimiento que le saquen de todo ignorante aprieto, que le riñan las pendencias de la dificultad. Singular grandeza servirse de sabios, y que excede al bárbaro gusto de Tigranes, aquel que afectaba los rendidos reyes para criados. Nuevo género de señorío en la mejor del vivir: hacer siervos por arte de los que hizo la naturaleza superiores.

Hay mucho que saber, y es poco el vivir y no se vive si no se sabe. Es, pues, singular destreza el estudiar sin que cueste, y mucho por muchos, sabiendo por todos; dice después en un consistorio por muchos, o por su boca hablan tantos sabios cuantos le previnieron, consiguiendo el crédito de oráculo a sudor ajeno. Hacen aquéllos primero elección de la lección, y sirvenle después en quintas esencias el saber. Pero el que no pudiese alcanzar a tener la sabiduría en servidumbre, lógrela en familiaridad.

	<i>Tener ingenios auxiliares.</i>	a
	Felicidad de poderosos,	-
	acompañarse de valientes de entendimiento	b
	que le saquen de todo ignorante aprieto,	b
5	que le riñan las pendencias de la dificultad.	-
	<i>Singular grandeza servirse de sabios,</i>	c
	y que excede al bárbaro gusto de Tigranes,	a
	aquel que afectaba los rendidos reyes para criados.	c
	Nuevo género de señorío en la mejor del <u>vivir</u> :	d
10	hacer siervos por arte	e
	de los que hizo la naturaleza superiores.	-
	Hay mucho que <u>saber</u> ,	e
	y es poco el <u>vivir</u>	d
	y no se vive si no se sabe.	e
15	Es, pues,	-
	<i>Singular destreza el estudiar sin que cueste,</i>	-
	y mucho por muchos,	f
	Sabiendo por todos;	-
	dice después en un consistorio por muchos,	f

20	o por Su boca hablan tantos Sabios	c
	cuantos le previnieron,	g
	consiguiendo el <i>crédito de oráculo</i>	-
	a sudor ajeno.	g
	Hacen aquéllos primero <b>elección de la lección</b> ,	-
25	y Sirvenle deSpués en quintaS eSenciaS el Saber.	e
	Pero el que no pudiere alcanzar a tener	e
	la Sabiduría en Servidumbre,	-
	lógrela en familiaridad.	-

RITMOS SEGÚN FACTORES:

**1.- CANTIDAD**, nos encontramos ante un texto largo, de 28 unidades rítmicas heterométricas y ritmo irregular. El final es en pie quebrado, pero comparte ese honor con un pie bisilabo ubicado en el interior del aforismo y que vendría a constituirse en una inflexión importante.

**2.- INTENSIDAD,**

**2.1. ACENTO:** a pesar del yambo inicial, son los **anapestos** los pies más recurrentes en el axis rítmico. Un ciclo interesante lo configura una doble pareja rítmica en “*Singular* grandeza ServirSe de Sabios,” (ooó ooó ooó o oo), reforzado, como se verá, por el fonema /v/, así como muy llamativas son también las apariciones de los oportunos dáctilos que rompen la monotonía, como bárbaro, crédito de oráculo, y los verbos con pronombres enclíticos sirvenle, lógrela. Efecto de ruptura que también logra el acento antirrítmico de “hacer siervos”, mientras que una serie de troqueos suaviza toda estas asperezas “boca hablan tantos sabios” (óo óo óo óo).

	ooó ooó-ooóo
	oooó o oooó
	oooóo o ooó o-oooóo
	o o ooó o ooó-oooó-ooó
5	o o ooó o ooó o o oooó
	ooó ooó ooó o ooó
	o o-ooó-o ooó ooó o ooó
	ooó o-oooó o ooó ooó oo ooó
	ooó ooó o oooó-o o ooó o ooó
10	ooó ooó o ooó
	o o o-ooó o oooóo oooó
	o ooó o ooó
	o-o ooó-o ooó
15	o o o ooó o o o ooó
	o o
	ooó ooó-o ooó o o ooó
	o ooó o ooó
	oooó o ooó
	ooó ooó o o oooó o ooó
20	o o o ooó ooó ooó ooó
	ooó o oooó
	oooó o ooó o oooó
	o ooó ooó

25      óo oóo oóo-ooó o o oó  
          o óoo oó o óo oóo o oó  
          oo o o o oóo-ooó-o oó  
          o oooóo-o ooóo  
          óoo-o oooóo

2.2. RITMO: fluido.

2.3. MOVIMIENTO: el texto presenta **dos** líneas divergentes, que se aproximan pero no se tocan: vivir / sabiduría.

2.4. DIRECCIÓN: Ambas líneas mencionadas se encuentran combinados de forma **armónica**: el ingenio = cualidad singular = sabiduría. = vivir.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: predominan los trimembres, la ironía.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: cadencia.

3.3. TIPO: solemne, con largas y amplias unidades.

3.4. PAUSAS: **enfáticas**, para el cambio en el significado y para los ciclos del pensamiento, facilitando la combinación de las dos líneas temáticas.

3.5. PODER TONAL: El final concentra mayor sonoridad, a través de la simétrica combinación consonántica /s/ /b/ /d/ /r/: “sabiduría en servidumbre”. El grupo /nt/ proporciona fuerza, mientras la repetida aparición de la /s/ le dará la agudeza propia de un pensamiento gracioso.

### 4.- TIMBRE.

4.1. RIMAS INTERIORES: recorren casi todo el texto contribuyendo a proporcionarle ritmo. Son asonantes y con cierta densidad, incluso próximas entre el mismo grupo melódico: “singular destreza el estudiar...”. Se ayudan de paronomasias: “elección de la lección”, “mucho por muchos”.

Las conexiones más logradas las aportan:

Rima b: entendimiento – aprieto.

Rima e: saber – tener

Rima g: previnieron – ajeno.

4.2. CLARIDAD: son más bien finales masculinos y graves, de claridad media o baja.

## OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS:

Destaca la **reiteración** de infinitivos: inicial, servirse, vivir, hacer, saber, estudiar, tener, y, curiosamente, la **elipsis** verbal “Felicidad de poderosos, (es) acompañarse de valientes de entendimiento”.

Son importantes los **paralelismos**: “... que le saquen de todo ignorante aprieto, que le riñan las pendencias de la dificultad.”(+ “que” popular), “...y no se vive si no se sabe”. (sintáctico y sonoro), y las **repeticiones** significativas de singular. La idea de lo único, el tema de lo exclusivo.

La **oposición** mucho / poco es intensificada con repeticiones, a las que se une la identificación *saber* / *vivir*, presentado con **quiasmo** (“Hay mucho que **saber**, y es poco el **vivir** y no se **vive** si no se **sabe**”), otro de los grandes temas graciosos, y que se incrementa con el juego de palabras acumulativo con climax: “...singular destreza el estudiar sin que cueste, y mucho por muchos, sabiendo por todos”.

Otra doble **oposición** / contraste en posición quiástica es “hacer siervos por arte de los que hizo la naturaleza superiores”, siervos / superiores; arte / naturaleza (unidos a su vez por la /r/, ¡fantástico!).

Finalmente mencionemos la **metáfora**: “...o por su boca hablan tantos sabios cuantos le previnieron” = sabiduría; la **frase hecha** “...en quintas esencias el saber”, y las **esdrújulas** llamativas: “crédito de oráculo”, “bárbaro”, formas verbales proclíticas: “sirvenle”, “lógrela”...

El consejo se encuentra en la segunda parte: “Es, pues, singular destreza el estudiar sin que cueste, y mucho por muchos, sabiendo por todos; dice después en un consistorio por muchos, o por su boca hablan tantos sabios cuantos le previnieron, consiguiendo el crédito de oráculo a sudor ajeno”.

13) 25. *Buen entendedor*. Arte era de artes saber discurrir: ya no basta, menester es adivinar, y más en desengaños.

No puede ser entendido el que no fuere buen entendedor. Hay zahories del corazón y lince de las intenciones. Las verdades que más nos importan vienen siempre a medio decir; recíbanse del atento a todo entender; en lo favorable, tirante la rienda a la credulidad; en lo odioso, picarla.

	<i>Buen entendedor.</i>	a
	Arte era de artes	b
	saber discurrir:	c
	ya no <i>basta</i> ,	d
5	menester es adivinar,	e
	y más en desengaños.	-
	No puede ser <u>entendido</u>	-

	el que no fuere buen <u>entendedor</u> .	a
	Hay zahories del corazón	a
10	y lince de las <u>intenciones</u> .	-
	Las verdades que más nos <u>importan</u>	-
	vienen siempre a medio decir;	c
	recibanse del <u>atento</u> a todo <u>entender</u> ;	-
	en lo favorable,	b
15	<u>tirante</u> la <u>rienda</u> a la credulidad;	e
	en lo odioso,	-
	picarla.	d

## RITMOS SEGÚN FACTORES:

**1.- CANTIDAD**, texto medio de 17 unidades rítmicas heterométricas, con ritmo irregularidad, dividido en dos fragmentos, cuya 1ª parte está constituida por grupos más breves y rítmicos. Las binas le confieren forma de apogtema expresado a través de dos sentencias breves y concluyentes.

## 2.- INTENSIDAD,

**2.1. ACENTO**: en la secuencia rítmica, como puede apreciarse, se suceden, según los grupos, un troqueo, un eolio invertido (yambo + anapesto), dos anapestos (verdades, importan, atento...). El aforismo se caracteriza por una **irregularidad** acentual que le proporciona vitalidad y vigor y elude la monotonía, pero con el troqueo siempre como impulso regulador y de equilibrio (“vienen siempre a medio decir”: óo óo-o óo óo).

	ó oóóó
	óo-óo o-óo
	oó oóó
	o o óo
5	oóó o oóóó
	o ó o oóóó
	o óo ó oóóó
	o o o óo ó oóóó
	o oóóó o oóó
10	o óo o o oóóó
	o oóó o ó o oóó
	óo óo-o óo óo
	oóóó o oóó-o óo-oóó
	o o oóóó
15	oóó o óo-o o oóóó
	o o oóó
	oóó

**2.2. RITMO**: es fluido.

**2.3. MOVIMIENTO**: linear y descendente, especialmente al final, casi un pie quebrado.

**2.4. DIRECCIÓN**: pueden apreciarse dos diferentes, una por cada párrafo, convergen en el tema principal: el entendimiento.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: la 1ª parte contiene dos grupos, de uno y cuatro tonemas respectivamente; la 2ª se permite mayor número de combinaciones, sobre todo gracias a la lítote empleada. No puede hablarse de simetría.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: se suceden las series de cadencia / anticadencia (afirmación / oposición), y semianticadencia (continuidad).

3.3. TIPOS: **dramático**, con frecuentes y profundos cambios y divisiones.

3.4. PAUSAS: **enfáticas**, se recogen con un progresivo **acercamiento**, especialmente en el final descendente.

3.5. PODER TONAL: el predominio de las vocales claras en la composición, especialmente en su primera parte, es especialmente llamativo por el juego ae / ea de “Arte era de artes saber ...” (ae ea e ae ae), y de “Las verdades que más...” (a eae e a).

Es igualmente destacable el juego vocálico ie de la 2ª parte: “vienen siempre a medio decir” (iee iee a eio ei).

En las consonantes es apreciable la sonoridad de la /s/ y de la /t/, así como de los grupos /nd/ y /nt/, contenidos en el título y tema: entender, así como el racimo /rt/.

### 4.- TIMBRE.

4.1. RIMAS INTERIORES: Las rimas internas no son apreciables ni significativas, a no ser que el aforismo sea contemplado como un díptico cuyo eje divide el texto en dos partes que, al doblarse, encuentran contactos asonantes en la otra frontera, si bien algo alejados y empobrecidos por la distancia.

Su efecto se apoya en la paronomasia que presenta un juego de palabras (figura etimológica): “No puede ser **entendido** el que no fuere buen **entendedor**”, como lítote. Es muy significativa la repetición del título.

Otra paronomasia importante se localiza al principio: “**Arte** era de **artes** saber discurrir...”, con presencia en hipébaton.

Como puede observarse, todos los elementos rimados guardan entre ellos relación de significado en el texto y fuera de él:

Rima a: entendedor - corazón

Rima b: arte – favorable (muy lejana)

Rima c: discurrir – decir

Rima d: basta – picarla (muy alejada)

Rima e: adivinar – credulidad.



## OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS:

Encontramos la **elipsis** inicial; el **paralelismo** más elipsis verbal “Hay zahoríes del corazón y lince de las intenciones”; abundancia de infinitivos: discurrir, adivinar, ser, decir, entender, picarla (con pronombre enclítico), y una **elipsis** final, concluyendo con dos pies quebrados separados por pausa, contiene el consejo: “...recibanse del atento a todo entender; en lo favorable, tirante la rienda a la credulidad; en lo odioso, picarla”.

14) 43. *Sentir con los menos y hablar con los más.* Querer ir contra la corriente es tan imposible al desengaño, cuanto fácil al peligro. Sólo Sócrates podía emprenderlo. Tiénese por agravio el disentir, porque es condenar el juicio ajeno; multiplicanse los disgustados, ya por el sujeto censurado, ya del que lo aplaudía. La verdad es de pocos, el engaño es tan común como vulgar.

Ni por el hablar en la plaza se ha de sacar el sabio, pues no se habla allí con su voz, sino con la de necedad común; por más que la esté desmintiendo su interior. Tanto huye de ser contradicho el cuerdo como de contradecir: lo que es pronto a la censura, es detenido a la publicidad de ella. El sentir es libre, no se puede ni debe violentar; retirase al sagrado de su silencio, y si tal vez se permite, es a sombra de pocos y de cuerdos.

	<i>Sentir con los menos</i>	a
	<i>y hablar con los más.</i>	-
	Querer ir contra la corriente	-
	es tan imposible al desengaño,	b
5	cuanto fácil al peligro.	-
	Sólo Sócrates podía emprenderlo.	a
	Tiénese por agravio	b
	el disentir,	-
	porque es condenar el juicio ajeno;	a
10	multiplicanse los disgustados,	b
	ya por el sujeto censurado,	b
	ya del que lo aplaudía.	-
	La verdad es de pocos,	-
	el engaño es tan <u>común</u>	c
15	como vulgar.	-
	Ni por el <b>hablar</b> en la plaza	-
	se ha de sacar el sabio,	b
	pues no se <b>habla</b> allí	d
	con su voz,	e
20	sino con la de necedad <u>común</u> ;	c
	por <b>más</b> que la esté desmintiendo su interior.	e
	Tanto huye de ser <b>contradicho</b> el <i>cuerdo</i>	a
	como de <b>contradecir</b> :	d

	lo que es pronto a la censura,	-
25	es detenido a la publicidad de ella.	-
	El Sentir es libre,	f
	no Se puede ni debe violentar;	-
	retírase al Sagrado de Su Silencio,	a
	y Si tal vez Se permite,	f
30	es a Sombra de pocos y de <i>cuerdos</i> .	a

## RITMOS SEGÚN FACTORES:

**1.- CANTIDAD**, estas 30 unidades rítmicas heterométricas bajo el mismo aforismo, se agrupan en dos partes simétricas de 15 unidades cada una.

### 2.- INTENSIDAD,

**2.1. ACENTO**: en principio se observa una diversidad rítmica, pero un análisis más detenido nos arroja que los axis rítmicos de la primera parte coinciden en su mayor parte en un pie **anfibraco**, mientras que la segunda parte alterna **yambos y troqueos**, con preferencia por éstos últimos, lo cual nos proporciona un ritmo más sosegado en el primero que en el segundo de los bloques.

	oó o o óo
	o-oó o o ó
	oó o oo o oóo
	o o ooóo-o ooóo
5	oo óo o oóo
	óo óoo oóo-ooóo
	óoo o oóo
	o ooó
	oo o ooó o óo-oóo
10	ooóoo o ooóo
	o o o oóo ooóo
	o o o o-oóoo
	o oó o o óo
	o oóo-o oó
15	oo oó
	o o o oó o o óo
	o o o oó o óo
	o o o-óo-oó
	o o ó
20	oo o o o ooó oó
	o ó o o oó ooóo o ooó
	óo-óo o ó ooóo-o óo
	oo o ooóo
	o o-o óo-o o oóo
25	o ooóo-o o ooóo o-óo
	o oó o óo
	o o óo o óo ooó
	ooóo-o oóo o o oóo
	o o ó o o oóo
30	o o óo o óo o o óo

2.2. RITMO: más **compacto** al principio. Un progresivo alejamiento acentual dará paso a un ritmo más fluido para, finalmente, recuperar el vigor inicial.

2.3. MOVIMIENTO: **circular**, apoyado por el contenido semántico y la rima, que se cierra sobre sí misma. Cada parte, sin embargo, tiene una tendencia diferente, ya que mientras la primera avanza hacia el estrechamiento, concluyendo en un pie quebrado, la segunda lo hace ampliándose, ensanchándose.

2.4. DIRECCIÓN: los **dos** temas, sentir / hablar, se entrecruzan.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: se configuran el texto con sentencias bimembres o polimembres, siempre buscando la simetría que favorezca el contraste / oposición.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: cadencia, anticadencia.

3.3. TIPO: **manierista**, por la riqueza sonora y estilística.

3.4. PAUSAS: frecuentes. Especialmente importante es la que parte en dos la estructura del aforismo, dividiendo así los ciclos del pensamiento.

3.5. PODER TONAL: En las vocales se detecta una mezcla equilibrada, con predominio final de /e/ e /i/, pero serán las vocales oscuras las abran y cierren el aforismo: “*Sentir con los menos...*”, “de pocos y de cuerdos” (identificados así ambos grupos en la distancia).

Las sonoridades de consonantes permiten un juego vistoso por la combinación de:

- /j/ juicio ajeno, (la profundidad gutural),
- /t/, “...por más que la esté desmintiendo su interior. Tanto huye de ser contradicho el cuerdo como de contradecir”, (la agudeza bruta)
- /s/ de sentir, especialmente “retírase al sagrado de su silencio” (la agudeza suave).

### 4.- TIMBRE.

4.1. RIMAS INTERIORES: La rima interna es circular, se cierra sobre sí misma, con idéntica similicadencia final e inicial.

Similar efecto sonoro proporciona la paronomasia: “Ni por el **hablar** en la plaza se ha de sacar el sabio, pues no se **habla** allí con su voz,” perifrástica (habla /voz); con juego etimológico “Tanto huye de ser contradicho el cuerdo como de contradecir”.

Las rimas que mejor ilustran las conexiones entre las palabras que relacionan a través de su similitud sonora y que enlazan semánticamente son especialmente la b y la f, como puede comprobarse:

Rima a: menos - emprenderlo – ajeno - cuerdo – silencio  
 Rima b: desengaño – agravio – disgustados – censurado – sabio –  
 Rima f: libre – permite

## OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS:

Interesante es la repetición de infinitivos: 12 (Sentir (2), hablar (2), querer, disenter, condenar, sacar, ser, contradecir, sentir, violentar). Los infinitivos son importantes, especialmente porque son utilizados por la parte del consejo, por el tono de imperativo. Además, y a través de las repeticiones, implican lazos semánticos.

Otras figuras son la **anáfora** de “...ya por el sujeto censurado, ya del que lo aplaudía”; las **repeticiones** significativas de común, que conectan con el tema graciano de la exclusividad: “La verdad es de pocos, el engaño es tan común como vulgar”, “con la de necedad común”, y los **contrastes**, inicial, ya en el título menos/más, y medio, con el que se asocia, de los verbos sentir/hablar.

Otra doble **oposición** la encontramos en: “La verdad es de pocos, el engaño es tan común como vulgar” (verdad/engaño; pocos / común); “ya por el sujeto censurado, ya del que lo aplaudía”, censura / aplauso, que continúa con la oposición censura / publicidad en “: lo que es pronto a la censura, es detenido a la publicidad de ella”; “El sentir es libre, no se puede ni debe violentar”, libre / violentado.

Se distingue la **lótote**: “Ni por el hablar en la plaza se ha de sacar el sabio, pues no se habla allí con su voz, sino con la de necedad común”.

El consejo abre la segunda parte: “Ni por el hablar en la plaza se ha de sacar el sabio, pues no se habla allí con su voz, sino con la de necedad común; por más que la esté desmintiendo su interior”.

15) 79. *Genio genial*. Si con templanza, prenda es, que no defecto. Un grano de donosidad todo lo sazona. Los mayores hombres juzgan también la pieza del donaire, que concilia la gracia universal, pero guardando siempre los aires a la cordura y haciendo la salva al decoro. Hacen otras de una gracia atajo al desempeño, que hay cosas que se han de tomar de burlas, y a veces las que el otro toma más de veras. Indica apacibilidad, garabato de corazones.

	<i>Genio genial.</i>	a
	Si con templanza,	-
	prenda es,	b
	que no defecto.	c
5	Un grano de donosidad	a
	todo lo sazona.	-
	Los mayores hombres juzgan también	b
	la pieza del donaire,	d

	que concilia la <i>gracia</i> universal,	a
10	pero guardando siempre los <i>aires</i>	d
	a la <i>cordura</i>	e
	y haciendo la salva al <i>decoro</i> .	f
	Hacen otras de una <i>gracia</i>	-
	atajo al desempeño,	c
15	que hay cosas	-
	que se han de <b>tomar</b> de burlas,	e
	y a veces las que el <b>Otro</b>	f
	<b>toma</b> más de veras.	-
	Indica apacibilidad,	a
20	garabato de corazones.	-

## RITMOS SEGÚN FACTORES:

**1.- CANTIDAD**, el texto es de irregularidad métrica, con 20 unidades rítmicas heterométricas. La estructura dibuja un bloque compacto que vendría a cerrarse sobre sí mismo en la coincidencia asonante de la rima a.

## 2.- INTENSIDAD,

**2.1. ACENTO: Diversidad**, con aciertos espectaculares, como el eolio seguido de yambos y cerrado por anapesto en “Los mayores hombres juzgan también la pieza del donaire...” (o oó oó oó oó o oó o oó), con una pequeña irregularidad en “también”, que el oído adaptaría a la inercia rítmica ya adquirida. Es igualmente acertado el título con paréntesis acentual “genio genial”, muy llamativo por los acentos y por el juego de palabras a través de la figura etimológica. Entre la diversidad aludida, troqueos y anfibracos son los impulsores del movimiento acentual, al que equilibran.

	óo oó
	o o oóo
	óo-o
	o o oóo
5	o óo o oóó
	óo o oóo
	o oóo óo óo oó
	o óo o oóo
	o oóo o óo oóó
10	oo oóo óo o óo
	o o oóo
	o-oóo o óo-o oóo
	óo óo o-oó óo
	oóo-o oóóo
15	o-óo óo
	o o-ó o oó o óo
	o-o óo o o-o óo
	óo ó o óo
	oóo-oóoóó
20	ooóo o oóóo

2.2. RITMO: **compacto** inicialmente, progresivo alejamiento acentual hasta el final, en el que el más fluido, apreciándose un comienzo mucho más enérgico y vigoroso.

2.3. MOVIMIENTO: **circular**, ayudado por la rima.

2.4. DIRECCIÓN: **única**, avanzando con diferentes argumentos sobre el mismo tema.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: **diversidad**, con grupos de un, dos, tres y varios miembros.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: suspensión.

3.3. TIPO: **lacónico**, por su concentración conceptual, y **manierista**, por los constantes recursos sonoros y estilísticos con los que enriquece el texto.

3.4. PAUSAS: frecuentes y muy próximas, apreciándose una pequeña oscilación o apertura en la distancia entre pausas en la zona media del texto, para volver a cerrarse llegando al final. El inicio es más breve y rítmico, avanza hacia un progresivo ensanchamiento de los grupos que cae en un final en pie quebrado

3.5. PODER TONAL: las sonoridades vienen dadas a través de elementos como:

- juego ano/ono: “Un **grano** de **donosidad** todo lo **sazona**. Los mayores hombres juzgan también la pieza del **donaire**”.

- Juego consonántico /c/ /d/ /r/ - d c r : **cordura** / **decoro**. Donde, a su vez, se percibe la repetición de la sílaba oscura “cor-”.

### 4.- TIMBRE.

4.1. RIMAS INTERIORES: Se aprecian agrupaciones de rimas interiores (la c más lejana y peor lograda). La rima a contribuirá a la conexión entre el principio y la clausura enlazando palabras lejanas como genial – donosidad – universal - apacibilidad, a las que une semánticamente el contexto lingüístico. Defecto y desempeño estrecharán distancias por la rima c, mientras que cordura se opone a burlas a través de la rima e.

4. 2. CLARIDAD: las rimas son claras, brillantes, densas.

### OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS INFLUYENTES EN EL RITMO:

Es impactante la **elipsis** verbal inicial. Sólo se encuentra un infinitivo, “tomar”, en el consejo.

Figuras destacadas son la **paronomasia**: “Genio genial”, inicial, significativa por ser el pistoletazo de salida y orientar en cuanto a la clave sobre la que girará el aforismo. Aire/donaire, tomo/tomar; la **oposición**: burla/veras, con paralelismo / contraste iniciado con la fórmula popular “que...”: “que hay cosas que se han de tomar de burlas, y a veces las que el otro toma más de veras”, la **repetición**: “gracia”, “otras/otro”.

El **hipérbaton** se encuentra en:

1. "Si con templanza, prenda es, que no defecto".
2. "Indica apacibilidad, garabato de corazones".

1 y 2 son los grupos inicial y final, respectivamente, luego este recurso ha sido el elegido en esta ocasión como enlace circular para unir los dos polos del fragmento.

El consejo se ofrece llegando al final, precedido por el "que" en clara formulación y apariencia popular: "...que hay cosas que se han de tomar de burlas, y a veces las que el otro toma más de veras", con la repetición pleonástica tomar.

16) 84. *Saber usar de los enemigos.* Todas las cosas se han de saber tomar no por el corte, que ofendan, sino por la empuñadura que defiendan; mucho más la emulación.

Al varón sabio más le aprovechan sus enemigos que al necio sus amigos. Suele allanar una malevolencia montañas de dificultad que desconfiara de emprenderlas el favor. Fabricáronles a muchos su grandeza sus malévolos. Mas fiera es la lisonja que el odio, pues remedia éste eficazmente las tachas que aquélla disimula.

Hace el cuerdo espejo de la ojeriza, más fiel que el de la afición, y previene a la detracción de los defectos, o los enmienda, que es grande el recato cuando se vive en frontera de una emulación, de una malevolencia.

	<i>Saber usar de los enemigos.</i>	-
	Todas las cosas	-
	se han de saber tomar	a
	no por el corte,	-
5	que ofendan,	b
	sino por la empuñadura	-
	que defiendan;	b
	mucho más la emulación.	c
	Al varón sabio	-
10	más le aprovechan sus enemigos	d
	que al necio sus amigos.	d
	Suele allanar	a
	una malevolencia	e
	montañas de dificultad	a
15	que desconfiara de emprenderlas	e
	el favor.	c
	Fabricáronles a muchos	-
	su grandeza	e
	sus malévolos.	-
20	Más fiera	e
	es la lisonja que el odio,	-
	pues remedia	e
	éste eficazmente	-

	las tachas que aquélla disimula.	-
25	Hace el <u>cuerdo espejo</u> de la ojeriza,	-
	más fiel que el de la afición,	c
	y <u>previene</u> a la detracción	c
	de los defectos,	-
	o los <u>enmienda</u> ,	e
30	que es grande el recato	-
	cuando se vive en frontera	e
	de una emulación,	c
	de una malevolencia.	e

## RITMOS SEGÚN FACTORES:

**1.- CANTIDAD**, texto de irregularidad métrica, con 33 unidades rítmicas heterométricas y una estructura fragmentada en tres partes. El consejo directo en la primera. El título marca el tema, identificado en el texto con malevolencia, que nos guiará a través de la repetición triple de su concepto a través de todo el aforismo.

Los grupos sintácticos son más breves al principio, no así los rítmicos, que son más reducidos en la parte media.

## 2.- INTENSIDAD,

**2.1. ACENTO**: variedad, pero el axis rítmico es mayoritariamente trocaico. Destacan, también, tres acentos antirrítmicos: varón sabio; más fiera, más fiel.

	oó-oó o o oóó
	óo o óo
	o-ó o oó
	o o o óo
5	o-oóo
	oo o o-oooóo
	o oóo
	óo ó o-oooó
	o oó óo
10	ó o-oooó o oóó
	o-o óo o oó
	óo-ooo
	oo ooooó
	oóo o oooo
15	o ooooó o-oooó
	o oó
	oooóo o óo
	o oóo
	o oóoo
20	ó óo
	o o oóo o-o óo
	o oóo
	óo-oooóo
	o óo o-oóo oooo



25      óo-o óo-oóo o o-oóóo  
           ó o o-o o o-oóó  
           o oóo-o o oóó  
           o o oóo  
           o o oóo  
 30      o-o óo-o oóo  
           oo o óo-o oóo  
           o-oo-oóóó  
           o-oo oóóóo

2.2. RITMO: compacto.

2.3. MOVIMIENTO: linear.

2.4. DIRECCIÓN: una dirección, identificada semánticamente con el tratamiento de la maldad y su rentabilidad.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: cuatrimembres, en simetría.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: cadencia, aseveración.

3.3. TIPO: **narrativo**.

3.4. PAUSAS: abundantes, con menor frecuencia en la parte central.

3.5. PODER TONAL: Sonoridad Juego oa: Todas las cosas se han de saber tomar". El zumbido de la /m/ y la negación de la /n/ lo recorren por entero.

### 4.- TIMBRE.

4.1. RIMAS INTERIORES: las ofrece pero sin gran espectacularidad y en algún caso se observan con gran proximidad: "cuerdo espejo". Se apoyan en las paronomasias: enemigo/amigo; ofendan/defiendan.

Las rimas actúan una vez más como conexiones entre términos:

Rima a: tomar – allanar – dificultad.

Rima b: opone a ofendan y defiendan.

Rima c: relaciona emulación con favor, y contrasta afición y detracción.

Rima d: opone también a amigos y enemigos.

4. 2. CLARIDAD: las rimas utilizan más los tonos oscuros (afición, emulación, detracción...)

## OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS INFLUYENTES EN EL RITMO:

- Metáfora: “Todas las cosas se han de saber tomar no por el corte, que ofendan, sino por la empuñadura que defiendan” = navaja.  
“...montañas de dificultad”.
- Contraste / oposición: “Al varón sabio más le aprovechan sus enemigos que al necio sus amigos”.
- Paralelismos: “...de una emulación, de una malevolencia”.
- Quiasmo: “... remedia éste eficazmente las tachas que aquélla disimula”.
- Hipérbaton: “Fabricáronles a muchos su grandeza sus malévolos”. El posesivo repetido refuerza el recurso.
- Hipérbole: “Mas fiero es la lisonja que el odio, pues remedia éste eficazmente las tachas que aquélla disimula”.
- Repeticiones significativas son las de la palabra “emulación” y “malevolencia” (también en variante esdrújula más llamativa todavía: malévolos), que clausuran el aforismo.

El consejo viene dado en el título y desarrollado a través de la metáfora con la imagen de la navaja en la primera parte, y en inmediata continuidad, dando paso con posterioridad a la explicación o exempla en el que supuestamente se apoyaría:

“*Saber usar de los enemigos*. Todas las cosas se han de saber tomar no por el corte, que ofendan, sino por la empuñadura que defiendan; mucho más la emulación”.

17) 90. *Arte para vivir mucho: vivir bien*. Dos cosas acaban presto con la vida: la necedad o la ruindad. Perdiéronla unos por no saberla guardar, y otros por no querer. Así como la virtud es premio de sí misma, así el vicio, acaba presto de dos maneras; quien vive apriesa en al virtud, nunca muere. Comunicase la entereza del ánimo al cuerpo, y no sólo se tiene por larga vida buena en la intención, sino en la misma extensión.

	<i>Arte para vivir mucho:</i>	-
	<i>vivir bien.</i>	a
	Dos cosas acaban presto con la vida:	b
	la <u>necedad</u> o la <u>ruindad</u> .	c
5	Perdiéronla	-
	unos por no saberla guardar,	c
	y otros por no querer.	a
	Así como la virtud es premio de sí misma,	b
	así el vicio,	-
10	acaba presto de dos maneras;	d

	quien vive apriesa en la Virtud,	-
	nunca muere.	e
	Comunícase la entereza	d
	del ánimo al cuerpo,	-
15	y no sólo se tiene	e
	por larga vida buena	d
	en la intención,	f
	sino en la misma extensión.	f

## RITMOS SEGÚN FACTORES:

**1.- CANTIDAD**, texto de irregularidad métrica, con 18 unidades rítmicas.

## 2.- INTENSIDAD,

**2.1. ACENTO:** El comienzo **trocaico**, femenino, es pronto interrumpido por dos binas de acentos antirrítmicos, sin al menos un espacio inacentuado entre ellos: “vivir mucho, vivir bien”. La secuencia acentual que seguirá es, como en todos los casos anteriores, se deja seducir por el impulso sosegado del troqueo, en ocasiones con series perfectas (por larga vida buena), pero el final es agudo, rotundo, con dos anapestos en el axis rítmico (intención, extensión), unidos además por la rima interna, y que le imprimen un golpe de efecto final muy poderoso.

	óo oo oó oo
	oó ó
	o óo oóo óo o o óo
	o oóo o o oó
5	oóoo
	óo o o oóo oó
	o-oo o o oó
	oó oo o oó o óo o ó óo
	oó-o óo
10	oóo óo o o oóo
	o óo-oóo-o o oó
	óo óo
	ooóoo o-oóoo
	o óoo-o óo
15	o o óo o óo
	o óo óo óo
	o o-ooó
	oo-o o óo ooó

**2.2. RITMO:** **acelerado**, con progresivo acercamiento acentual aproximándose al final.

**2.3. MOVIMIENTO:** **circular**, desde el título “vivir bien” > “vida buena” de la conclusión, se buscarán a través de los argumentos expuestos para concluir igual que se empezó.

**2.4. DIRECCIÓN:** La estructura semántica es **binaria**, tal como se anticipa en el propio título y se manifiesta explícitamente en la primera sentencia del aforismo (“Dos cosas

acaban...”). Esa polaridad identifica cantidad (mucho) y calidad (bien), topois que Gracián, sin embargo, suele presentar opuestos.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: bimembres y trimembres combinados.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: **cadencia**, anticadencia.

3.3. TIPO: **insistente** y efectivista.

3.4. PAUSAS: frecuentes y enfáticas, para resaltar los ciclos de pensamiento.

3.5. PODER TONAL: el color vocálico es medio, el que imprime la /i/ de vivir y vida, los conceptos que iluminan el texto.

En cuanto a consonantes, será del predominio de la suavidad de la /v/, inicial de vivir y expresiva de virtud, dominante en la oposición binaria vida/muerte, virtud/vicio, también marcadas por la presencia de vocales claras en el primer caso y oscuras en el segundo. **Intencionadamente se separan dos mundos**, pero esa separación no es radical, entre ellos hay enlaces y vínculos, que la /m/ explicita, al tiempo que la abundancias de /t/ y su sonido abrupto actúa como puente entre ambos:

*“Arte para vivir mucho: vivir bien. Dos cosas acaban presto con la vida: la necesidad o la ruindad. Perdiéronla unos por no saberla guardar, y otros por no querer. Así como la virtud es premio de sí misma, así el vicio, acaba presto de dos maneras; quien vive apriesa en al virtud, nunca muere. Comunicase la enlerezza del ánimo al cuerpo, y no sólo se tiene por larga vida buena en la intención, sino en la misma extensión”.*

<b>VIVIR</b>	<b><u>VIRTUD</u></b>	<b>MUERTE</b>	<b><u>ÁNIMO</u></b>
	<b>VICIO</b>		

### 4.- TIMBRE.

4.1. RIMAS INTERIORES: Las rimas interiores son logradas y claras, y curiosamente, entre los pocos grupos que quedarían libres se encuentran dos conceptos fundamentales: vicio / virtud, unidos a su vez por su recíproca oposición semántica y su vínculo fonético a través de la /v/. Encontramos también la sonoridad de la rima contigua: “la necesidad o la ruindad”.

Las relaciones establecidas por las rimas son:

Rima a: bien - querer

Rima b: vida – misma

Rima c: ruindad – guardar

Rima d: maneras – entereza – buena

Rima f: opone intención y extensión.

## OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS INFLUYENTES EN EL RITMO:

- No abundan los infinitivos, como en otros aforismos, pero en sus apariciones complementan a otro infinitivo, continuando con la tendencia binaria de la composición: saber(la) guardar. Los otros que aparecen son vivir, en dos ocasiones, y querer. Los verbos siguen apareciendo con formas arcaicas y con pronombres en posición enclítica: *perdiéronla, comunicase*.

- Se aprecian series de *cooplings*, los rasgos binarios en oposición equivalente y complementaria que recorren el texto: “la necedad o la ruindad”, “unos por no saberla guardar, y otros por no querer”; “Así como la virtud, así el vicio.”; “del ánimo al cuerpo”, “no ... en la intención, sino en la misma extensión.” En el último caso les enlaza además la rima interna.

- En lógica correspondencia, el recurso paralelístico es el más empleado, a veces buscando el contraste (ánimo = espíritu / cuerpo); virtud / vicio; vive / muere.

- Otras estructuras paralelísticas: vivir mucho: vivir bien. Todas son significativas, repiten el leit-motiv del título, reproducen el sentido e impulso binario de la composición y remarcan los aspectos fundamentales.

- Una anáfora viene a contribuir a crear estructuras sintácticas y rítmicas cerradas y repetitivas: “Así como la virtud es premio de sí misma, así el vicio”.

- La posición parentética de adjetivos: “larga vida buena”, con uso en ella de las vocales abiertas, le da brillantez.

- Por último, es significativa la aparición doble de presto, también como apriesa, dándonos el imperativo del tiempo en sentido peyorativo (la prisa es mala compañera para el arte).

18) 129. *Nunca quejarse*. La queja siempre trae descrédito; más sirve de ejemplar de atrevimiento a la pasión que de consuelo a la compasión; abre el paso a quien las oye para lo mismo, y es la noticia de agravio del primero disculpa del segundo. Dan pie algunos con sus quejas de las ofensiones pasadas a las venideras, y, pretendiendo remedio o consuelo, solicitan la complacencia, y aun el desprecio. Mejor política es celebrar obligaciones de unos para que sean empeños de otros, y el repetir favores de los ausentes, es solicitarlos de los presentes: es vender crédito de unos a otros. Y el

varón atento nunca publique ni desaires ni defectos: sí estimaciones, que sirven para tener amigos y de contener enemigos.

	<i>Nunca <u>quejarse</u>.</i>	-
	La <u>queja</u> siempre trae descrédito;	a
	más sirve de ejemplar de atrevimiento	a
	a la pasión	b
5	que de consuelo	c
	a la compasión;	b
	abre el paso a quien las oye para lo mismo,	-
	y es la noticia de agravio del primero	c
	disculpa del segundo.	-
10	Dan pie algunos con sus quejas	d
	de las ofensiones pasadas a las venideras,	d
	y, pretendiendo remedio o consuelo,	c
	solicitan la complacencia,	d
	y aun el desprecio.	c
15	Mejor política es celebrar obligaciones	e
	de unos para que sean empeños de otros,	f
	y el repetir favores	e
	de los <u>ausentes</u> ,	g
	es solicitarlos de los <u>presentes</u> :	g
20	es vender crédito de unos a otros.	f
	Y el varón atento	h
	nunca publique ni desaires ni defectos:	h
	sí estimaciones,	e
	que sirven para tener <u>amigos</u>	i
25	y de contener <u>enemigos</u> .	i

## RITMOS SEGÚN FACTORES:

**1.- CANTIDAD**, la irregularidad métrica se comprueba también en estas 25 unidades rítmicas heterométricas en las que queda configurado este aforismo según su estudio rítmico.

## 2.- INTENSIDAD,

**2.1. ACENTO**: el **yambo** le proporciona vigor y fuerza en la primera parte, a partir de la segunda unidad. En la zona media los esquemas rítmicos varían proporcionando riqueza al texto, dejando que el anfibraco sea, una vez más, el que le dote del impulso hasta el final, donde encontramos esta unidad casi perfecta: “nunca publique ni desaires ni defectos” (óo oóo o oóo o oóo). No obstante, en dos ocasiones nos encontramos con dos acentos antirrítmicos: “Más sirve...”, “es vender crédito”.

	óo oóo
	o óo óo óo oóoo
	ó óo o-ooo o-oooóo
	o o oó
5	o o oóo

- o o ooó  
 óo-o óo-o o o óo oo o óo  
 o-o o ooó o-ooó o ooó  
 ooó o ooó  
 10 o ó-ooó-o o óo  
 o o ooóoo ooó o o ooóoo  
 o ooóoo ooó-o ooó  
 ooóoo o ooóoo  
 o-ó o ooó  
 15 oo ooóoo-o ooó ooóoo  
 o-oo oo o óo ooó o-oo  
 o-o ooó ooó  
 o o ooó  
 o ooóoo o o ooó  
 20 o ooó ooó o-oo o-oo  
 o-o ooó ooó  
 oo ooó o ooó o ooó  
 ó-ooóoo  
 o oo oo ooó ooó  
 25 o o ooó ooóoo

2.2. RITMO: **retardado**, perderá fuerza progresivamente.

2.3. MOVIMIENTO: linear.

2.4. DIRECCIÓN: combinación binaria de dos temas entrecruzados.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: A pesar de los hipérbaton, los grupos son bimembres o cuatrimembres, logrando la simetría en la oposición de conceptos y argumentos.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: cadencia, anticadencia.

3.3. TIPO: narrativo.

3.4. PAUSAS: frecuentes, próximas e incrementadas según se acercan al final.

3.5. PODER TONAL: Contrastes próximos entre vocales abiertas (pasadas a las venideras) y cerradas (remedio o consuelo), aún más evidente porque la oposición se encuentra en marcado enfrentamiento semántico: complacencia/desprecio (especialmente en el final de ambas).

Las sonoridades logradas por las consonantes vienen dadas por /t/ y /m/, agudeza y dulzura combinadas.

### 4.- TIMBRE.

4.1. RIMAS INTERIORES: Rimas interiores logradas, con efecto de enlace, reforzadas por las frecuentes paronomasias.

Las relaciones semánticas logradas a través de esas rimas son:

Rima a: descrédito – atrevimiento

Rima b: pasión – compasión

Rima c: opone consuelo y desprecio.

Rima d: opone quejas y complacencia,

Rima e: obligaciones – favores, que a su vez une a estimaciones.

Rima g: opone ausentes y presente.

Rima h: atento opuesto a defectos.

## OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS INFLUYENTES EN EL RITMO:

De nuevo, la combinación binaria estructura el texto:

- en comparativo: “más sirve de ejemplar de atrevimiento a la **pasión** que de consuelo a la **compasión**”, reforzados por la paronomasia.

- consecutivo: “es la noticia de agravio del primero disculpa del segundo”, con el refuerzo a su vez de los cardinales y del hipérbaton.

- oposición semántica temporal: “...de las ofensiones pasadas a las venideras”.

- doble oposición con clímax: “el repetir favores de los ausentes, es solicitarlos de los presentes; es vender crédito de unos a otros”, reforzada por la paronomasia y por el paralelismo sintáctico final.

Otras figuras son la **distributivo** “remedio o consuelo”; **copulativo**: “... ni desaires ni defectos”, y con doble **paronomasia**: “que sirven para **tener amigos** y de **contener enemigos**.”

Los verbos en infinitivo son, de nuevo, muy importantes: quejar(se), ya en el propio título. En la segunda parte brotan como un torrente: “Mejor política es celebrar ... y el repetir... solicitar(los): es vender ... que sirven para tener... y contener...”.

La clausura y conclusión cierra, como no podía ser de otro modo, con un nuevo y logrado paralelismo sintáctico y semántico enlazado íntimamente con una última y doble paronomasia: “que sirven para tener amigos y de contener enemigos.”.

El consejo directo constituye la clausura del aforismo:

“Y el varón atento nunca publique ni desaires ni defectos: sí estimaciones, que sirven para tener amigos y de contener enemigos”, apoyado por las paronomasias descritas anteriormente.

19) 211. *En el cielo todo es contento, en el infierno todo es pesar*: en el mundo, como en medio, uno y otro; estamos entre dos extremos, y así se participa de entrambos. Alternan las suertes: ni todo ha de ser felicidad, ni todo adversidad. Este mundo es un cero: a solas, vale nada; juntándolo con el Cielo, mucho. La indiferencia a su variedad



es cordura, ni es de sabios la novedad. Vase empuñando nuestra vida como en comedia;  
al fin viene a desenredarse: atención, pues, al acabar bien.

	<i>En el cielo todo es contento,</i>	a
	<i>en el infierno todo es pesar:</i>	b
	en el mundo,	-
	como en medio,	a
5	uno y otro;	-
	<u>estamos entre dos extremos,</u>	a
	y así se participa de <u>entrambos</u> .	-
	Altéranse las suertes:	-
	ni todo ha de ser felicidad,	b
10	ni todo adversidad.	b
	Este mundo es un cero:	a
	a solas,	-
	vale nada;	-
	juntándolo con el Cielo,	a
15	mucho.	-
	La indiferencia a su variedad	b
	es cordura,	-
	ni es de sabios la novedad.	b
	Vase empuñando nuestra vida	c
20	como en comedia;	c
	al fin viene a desenredarse:	-
	atención,	-
	pues,	d
	al acabar bien.	d

## RITMOS SEGÚN FACTORES:

**1.- CANTIDAD**, texto de irregularidad métrica, con 24 unidades rítmicas heterométricas que avanzan a través de un estrechamiento hasta el final de pie quebrado, que contiene el consejo de forma breve, rítmica y nmotécnica.

## 2.- INTENSIDAD,

**2.1. ACENTO**: se basa en la combinación de troqueo y anapesto. El final es anapéstico, más energético y breve tanto rítmica como sintácticamente.

	o o óo óo-o oóo
	o o oóo óo-o oó
	o o óo
	oo-o óo
5	óo-o óo
	oóo oo o oóo
	o-oó o oóóo o-oóo
	oóoo o óo
	o óo-o o ó oóóo
10	o óo-oooó
	oo óo-ó o óo

o óo  
 óo óo  
 oóoo o o óo  
 15      óo  
          o-oóóóo-o o oóó  
          o oóó  
          o-o o óo o oóó  
          óo-oóóó óo óo  
 20      oo-o oóó  
          o o óo-o oóóóó  
          oóó  
          ó  
          o oóó

2.2. RITMO: fluido.

2.3. MOVIMIENTO: circular, la dicotomía de planos iniciales cielo/infierno > acabar buscan su final, acabar, explícito en la conclusión.

2.4. DIRECCIÓN: de nuevo, combinación binaria de dos temas ejes entrecruzados.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: bimbembres y trimembres.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: cadencia, anticadencia, suspensión.

3.3. TIPO: **dramático**, especialmente claro en las últimas sentencias.

3.4. PAUSAS: siguiendo con la tónica vista hasta ahora, las pausas son muy frecuentes pero se aceleran todavía más aproximándose al final, estrechando con ello los grupos melódicos.

3.5. PODER TONAL: Mundo binario (católico), reforzado a través de constantes binas y paralelismos, ya utilizados en el propio título “En el cielo todo es contento, en el infierno todo es pesar”, donde la oposición entre los mundos viene marcada por el doble contraste cielo / infierno, contento / pesar.

Pero, sin embargo, la separación no es radical entre ambos mundos, ya que, como corresponde al ser humano, que oscila siempre entre los ambivalentes polos del bien y del mal, también los dos universos superpuestos se encuentran enlazados, en el texto por la afinidad y coincidencia del diptongo /ie/: cielo / infierno.

La idea del mundo real, unificador, se sonoriza en el texto a través de la /m/, mientras que la sonoridad que indica la separación busca la /t/: “**estamos entre dos extremos**, y así se participa de **entrambos**”.

#### 4.- TIMBRE.

4.1. RIMAS INTERIORES: en asonante, de forma relajada y difusa, pero aparecen para convertirse en herramienta útil que unifica el texto y proporciona ritmo.

Tanto es así que comprobamos como contento y cielo se unen en la misma frase y a través de la rima a 15 unidades más abajo, al igual que sucede con pesar y adversidad, que a su vez se opone a felicidad a través de la rima b.

#### OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS:

Son los **paralelismos**: “ni todo ha de ser felicidad, ni todo adversidad”, enlazado doblemente por la rima interna que une los dos términos abstractos opuestos: felicidad / adversidad, con elipsis verbal incluida; la **comparación**: “... nuestra vida como en comedia”, el topoi de la vida como teatro, lo aparente, muy propio de Gracián, y el **contraste** significativo: “a solas, vale nada; juntándolo con el Cielo, mucho”.

El consejo es la clausura, en pie quebrado, llamativo, precedido incluso por una llamada directa apelativa: “... atención, pues, al acabar bien”. Breve, rimado, efectivo, casi como un eslogan publicitario.

20) 300. *En una palabra, santo, que es decirlo todo de una vez.* Es la virtud cadena de todas las perfecciones, centro de las felicidades; ella hace un sujeto prudente, atento, sagaz, cuerdo, sabio, valeroso, reportado, entero, feliz, plausible, verdadero y universal héroe. Tres *eses* hacen dichoso: santo, sano y sabio. La virtud es sol del mundo menor y tiene por hemisferio la buena conciencia, es tan hermosa, que se lleva la gracia de Dios y de las gentes. No hay cosa amable sino la virtud, ni aborrecible sino el vicio. La capacidad y grandeza se ha de medir por la virtud, no por la fortuna: ella sola se basta a sí misma: vivo

	<i>En una palabra,</i>	-
	<i>santo,</i>	a
	<i>que es decirlo todo de una vez.</i>	-
	Es la virtud	-
5	cadena de todas las perfecciones,	-
	centro de las felicidades;	-
	ella hace un sujeto prudente,	-
	atento,	b
	sagaz,	-
10	cuerdo,	b
	sabio,	c
	valeroso,	d
	reportado,	a
	entero,	b
15	feliz,	-

	plausible,	-
	verdadero	b
	y universal héroe.	f
	Tres <i>eses</i> hacen dichoso:	d
20	santo, sano y sabio.	c
	La virtud es sol	g
	del mundo menor	g
	y tiene por hemisferio	-
	la buena conciencia,	h
25	es tan hermosa,	-
	que se lleva la gracia de Dios	g
	y de las gentes.	f
	No hay cosa amable sino la virtud,	i
	ni aborrecible sino el vicio.	j
30	La capacidad y grandeza	h
	se ha de medir por la virtud,	i
	no por la fortuna:	-
	ella sola se basta a sí misma:	-
	vivo.	j

## RITMOS SEGÚN FACTORES:

**1.- CANTIDAD**, el texto tiene irregularidad métrica, con 34 unidades rítmicas heterométricas en un solo bloque que se divide en dos partes rítmicas al sufrir una inflexión, un profundo estrechamiento en su parte media. El final es en pie quebrado, espectacular, recogiendo la palabra más importante del texto: vivo (vida).

## 2.- INTENSIDAD,

**2.1. ACENTO**: tiene diversidad y riqueza acentual, destacando el ritmo **trocaico** como el más utilizado, especialmente en los momentos de mayor intensidad, como es el caso de la acumulación de adjetivos en “santo, sano y sabio” (óo óo-o óo)\*, donde se concentra el punto de la mayor intensidad, la inflexión que implica el clímax emocional que divide el texto en dos partes, como ya se ha dicho.

	o oo oóo
	óo
	o-o oóo óo o-oo ó
	o o oó
5	oóo o óo o ooóo
	óo o o ooóóo
	óo-oo-o oóo oóo
	oóo
	oó
10	óo
	óo
	ooóo
	ooóo
	oóo
15	oó
	oóo



gracia de Dios y de la gente. No hay cosa amable sino la virtud, ni aborrecible sino el vicio. La capacidad y grandeza se ha de medir por la virtud, no por la fortuna: ella sola se basta a sí misma: vivo.”

La oposición vicio / virtud está remarcada por el enlace /v/, que recorre todo el texto. De hecho, la palabra virtud aparece en cinco ocasiones.

#### 4.- TIMBRE.

4.1. RIMAS INTERIORES: Son perceptibles a partir de la serie de epítetos y hasta el final. El comienzo se perfila un poco pobre en este aspecto.

La rima b une a atento, cuerdo, entero y verdadero, y la d a valeroso con dichoso, pero sin duda la mejor conexión es la lograda entre conciencia y grandeza a través de la rima h.

#### OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS INFLUYENTES EN EL RITMO:

- La oposición vicio/virtud viene incluso configurada a través de la lítote: “No hay cosa amable sino la virtud, ni aborrecible sino el vicio”.
- La enumeración de adjetivos con clímax (praeteritio) es decisiva: “...un sujeto prudente, atento, sagaz, cuerdo, sabio, valeroso, reportado, entero, feliz, plausible, verdadero y universal héroe. ... santo, sano y sabio”.
- La repetición de “sabio”, como mayor exponente de la santidad aludida en el título y cuyo itinerario semántico en el fragmento sería el siguiente:

SANTO = TODO = VIVO

donde

SANTO = (la santidad, máxima virtud)	TODO = (relación de cualidades con las que se identifica esa santidad y que suponen la totalidad del ser)	VIVO (La vida, al fin, el máximo valor del ser humano: estar vivo)
---	--	---

El consejo es, como en los casos anteriores, la clausura final: “La capacidad y grandeza se ha de medir por la virtud, no por la fortuna: ella sola se basta a sí misma: vivo.”

Parece que Gracián quisiera dejar lo más importante en la memoria del receptor, por ello aguarda hasta al final para exponer su advertencia.

En este caso es tremendamente llamativo por el final en pie quebrado y por ser concluyente y definitivo: vivo. La apuesta final por la vida. Y el ejemplo es especialmente significativo puesto que el aforismo del que se extrae, el número 300 es el último y, por lo tanto, cierre del “Oráculo Manual y Arte de Prudencia”, obra cumbre de Baltasar Gracián.

## ANTONIO AZORÍN

### AZORÍN

Los once fragmentos que vienen a continuación han sido elegidos, casi al azar, para ilustrar el trabajo de Antonio Azorín y rastrear tras ellos el ritmo misterioso de su prosa serena. Con ellos me he sumergido en un estilo sencillo y delicado, que revela mucho de la personalidad y del pensamiento de este autor español de la Generación del '98.

Sin detenernos en lo que su obra significó para la renovación de la prosa castellana, adentrarme en sus frases me ha permitido confirmar que la *cantidad* no es un factor relevante para definir y encontrar el impulso rítmico de un texto. La extensión modifica las medidas, pero influye poco en esos patrones naturales en los que descansa el ritmo.

La *intensidad* rítmica de Azorín se alimenta de factores como el *acento*. Tras su observación detallada, se aprecia cómo el pie predominante en su obra es el troqueo, el ritmo más femenino, dulce y delicado, que combina sabiamente con anfibracos en series casi alternantes. Ambos proporcionan a los textos una sensación de sosiego y equilibrio, próximo en ocasiones a la monotonía sólo rota por la presencia de ciertos oportunos acentos antirrítmicos.

El *ritmo*, por ello, es fluido, con una presencia poco concentrada de los acentos y una expresividad templada y poco vigorosa. El *movimiento* es lineal en la mayor parte de los casos analizados, con una única *dirección* seguida por la idea principal y sus expansiones posteriores, que avanzan sin digresiones significativas. No obstante, he encontrado poderosas excepciones donde las repeticiones incorporan ciertos elementos de retorno que, apoyados por algunas perífrasis verbales como “volver a”, dibujan estructuras circulares, reiterativas, cansinas, incluso con dos direcciones que se entrecruzan. Este será, por ejemplo, el mecanismo en el tema de España, tan típico de su generación intelectual.

El *tono* responde a la cadencia argumentativa, matizada por la suspensión que queda impresa en las ideas inconclusas y que requieren una continuidad. Nada en Azorín es una aseveración rotunda, sino una idea expuesta como en un diálogo que espera ser contestada, completada. La sensación de ese diálogo, (interior, pero diálogo al fin y al cabo), se percibe también por la presencia del silencio.

El *silencio* está incorporado a la obra como una sombra que permanece siempre detrás de cada paso, de cada momento, que tan sólo se explicita como un paréntesis, que llamaría Poyatos (1994), en contadas ocasiones, pero que el lector atento percibe como



omnipresente. El silencio del hombre solo, del diálogo en soledad. El silencio del antes y después de las palabras. El silencio de la no respuesta.

Las **pausas**, a veces, se apoyan en él, pero éstas son atenuadas, no establecen escisiones relevantes entre los ciclos del pensamiento o del sentimiento, tienen una presencia frecuente, con tendencia hacia el estrechamiento, pero sin ejercer una poderosa influencia sobre los textos.

Los sintonemas son breves, dispuestos en grupos de uno o dos miembros que nunca buscan el contraste, sino una simetría sin estridencias. El tipo tonal suele ser narrativo con tintes descriptivos, y el **poder tonal** viene caracterizado por la suavidad de los matices. En general, son las vocales claras las que presentan una luminosidad estimulante en los textos, especialmente la /i/. Las consonantes van tejiendo su delicada tela que acompaña, como una luz, los contenidos semánticos, pero huyendo siempre de los sonidos fuertes e impactantes. La /s/ y la /m/ son los fonemas de mayor presencia.

El **ritmo de timbre** será, también aquí, una tremenda herramienta rítmica casi inconsciente. La frecuencia y riqueza de las **rimas internas** juegan un papel decisivo para conectar términos que se encuentran ligados por su similitud sonora y, a su vez y dentro del contexto lingüístico, enlazados por una semejanza semántica a veces próxima a la sinonimia referencial. La tonalidad de las rimas presenta una claridad de gran belleza.

Otros recursos estilísticos utilizados por Azorín para proporcionar el ritmo a su prosa son las **repeticiones**, que usa hasta el abuso en todas sus diferentes manifestaciones retóricas, desde la duplicidad de las binas contenidas en las endiádis hasta las extensas acumulaciones y las enumeraciones de todas las categorías gramaticales. Emplea la base de la repetición de otras figuras retóricas como la anáfora, la anadiplosis y el polisíndeton.

La clave de su construcción sintáctica viene caracterizada por *la sencillez*. Azorín se recrea en la frase simple y la expresividad corta y templada. Su léxico presenta una mezcolanza de términos cultos, refinados, e incluso cultismos procedentes directamente del latín, con la expresión popular y la forma sencilla del hombre sin formación, muy empleada sobre todo gracias a giros y modismos. Y todo ello bajo un denominador común: una extraordinaria sonoridad que se queda impregnada en el oído sin apenas tener conciencia de ello.

En definitiva, las acumulaciones de todo tipo le proporcionan una monotonía semántica, sintáctica y rítmica suavizada por los acentos troqueos y equilibrada por los anfibracos. La aparición ocasional del pie anapesto le añade además un toque de tristeza, de gravedad. La simetría que obtiene de forma constante y la brevedad en las pausas añaden al efecto sereno y sosegado de los factores anteriores una tendencia hacia la *lentitud*.

# ANTONIO AZORÍN

## AZORÍN

### 1) IV - Página 26

“... De las montañas pasan a los huertos, como, por ejemplo, el tomillo, que de *silvestre* se convierte en *salseo*; o lo que es lo mismo, de hosco y solitario se cambia en sociable, y, como tal, da gusto con su presencia a las salsas y saborea gratamente las conservas, aunque los naturalistas niegan aquello, porque –dicen- son dos especies distintas.”

	De las montañas pasan a los huertos,	a
	como, / por ejemplo,	a
	el tomillo,	b
	que de <i>silvestre</i> se convierte en <i>salseo</i> ;	a
5	o lo que es lo mismo,	b
	de hosco y solitario se cambia en sociable,	-
	y, / como tal,	-
	da gusto con su presencia a las salsas	-
	y saborea gratamente las conservas,	-
10	aunque los naturalistas	c
	niegan aquello,	-
	porque / –dicen- / son dos especies distintas.	c

### RITMOS:

**1.- CANTIDAD:** Este fragmento presenta irregularidad métrica, con 12 unidades rítmicas heterométricas, entre las que se incluyen tres *pies quebrados* provocando una inflexión en tres momentos.

### **2.- INTENSIDAD:**

**2.1. ACENTO:** predomina el **yambo complejo**, forjando un ritmo mixto con toques de fuerza alternando con otros más débiles.

	o o oó / óo o o óo
	oo / o oóo
	o oóo
	o o oóo o oóo-o oóo
5	o o o-o o óo
	o-óo-o oóoó o óo-o oóo
	o oo ó

10      ó óo o o oóo-o o óo  
          o oóóo óóóo o oóo  
          oo o oóóóo  
          óo oóo  
          oo / óo / o o oóo oóo

2.2. RITMO: **fluido**, a través de la mezcla rítmica que le proporciona el pie dominante.

2.3. MOVIMIENTO: **linear**. Es un fragmento monotemático con progresión rectilínea, sin matices relevantes.

2.4. DIRECCIÓN: **única**.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: polimembres.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: se caracterizan por la entonación de la **cadencia**, sin embargo, al exigir continuidad por estar incompleto, su entonación se matiza con una suave *suspensión*

3.3. TIPO: **narrativo** con tintes manieristas, gracias al efecto sugerente de la /s/.

3.4. PAUSAS: la brevedad de los grupos provoca una abundancia y frecuencia de las pausas, que no son enfáticas, sino más bien **atenuadas**.

3.5. PODER TONAL: El disimulo, como confidencia en voz baja, le viene de la agudeza de la /s/, a la que se une el molde agudo, rápico, diminuto de la /t/:

“... De las montañas pasan a los huertos, como, por ejemplo, el tomillo, que de *silvestre* se convierte en *sal/Sero*; o lo que *es* lo mismo, de *hosc*o y *Solitario* se cambia en *Sociable*, y, como tal, da gusto con su presencia a las *salsas* y saborea gratamente las *conservas*, aunque los naturalistas niegan aquello, porque –dicen- son dos especies distintas.”

### 4.- TIMBRE:

4.1. RIMAS INTERIORES: se observan principalmente en la primera parte y al final, donde ayudan a establecer conexiones. Al analizarlas con detalle se ve cómo la rima a conecta los términos: huertos, ejemplo, salsero y aquello, donde podemos comprobar la conexión especialmente entre estos últimos, donde el pronombre actúa como anafórico de salsero estrechando las distancias entre ambos. Las otras dos rimas son igualmente significativas como enlaces semánticos:

b: tomillo – mismo; y la c: naturalista – distinta.

## OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS:

Encontramos una *endíadis* en las binas adjetivas “hosco y solitario”, ya la *prosopopeya* a través de la que atribuye a las hierbas cualidades y acciones humanas.

### 2) IV - Página 29

“Todas las plantas tienen, en suma, sus veleidades, sus odios, sus amores. Las pasiones que nosotros creemos que sólo en el hombre alientan, alientan también en toda la Naturaleza. Todo vive, ama, goza, sufre, perece.”

	Todas las plantas tienen,	a
	en suma,	-
	sus veleidades, / sus odios, / sus amores.	b
	Las pasiones	b
5	que nosotros creemos que sólo en el hombre alientan,	c
	alientan también en toda la Naturaleza.	c
	Todo vive, / ama, / goza, / sufre, / perece.	a

## RITMOS:

1.- **CANTIDAD:** La irregularidad métrica se verifica a través de 7 unidades rítmicas heterométricas.

### 2.- INTENSIDAD:

2.1. **ACENTO:** es el **troqueo** el que preside el fragmento, aunque convive con algún anfibraco, pero quienes imprimen su huella y dominan el impulso rítmico son los acentos trocaicos, como se ve de forma evidente en la enumeración verbal final.

	óo o óo óo
	o óo
	o oóoo / o óo / o oóo //
	o oóo
5	o oóo oóo o óo-o o óo oóo
	oóo oó o óo o oóoóo
	óo óo / óo / óo / óo / oóo

2.2. **RITMO:** **compacto** por la acumulación, pero el troqueo le contagia un aire de suavidad, de toque femenino.

2.3. **MOVIMIENTO:** **circular**, ayudado por la *anáfora* “todo”.

2.4. DIRECCIÓN: **ascendente**, con un clímax rítmico en la enumeración asindética aludida.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: polimembres.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: la entonación es la de la narración y la expresión sin suspensión, es decir, la **cadencia**.

3.3. TIPO: **narrativo**.

3.4. PAUSAS: **atenuadas**, pero con un acercamiento progresivo.

3.5. PODER TONAL: Predominio de los fonemas /t/, /p/ y /m/ y de las vocales claras, sobre todo la /a/:

Todas las plantas **tienen**, en **suma**, sus veleidades, sus odios, sus **amores**. Las **pasiones** que **nosotros** **creemos** que sólo en el **hombre** **alientan**, **alientan** **también** en **toda** la **Naturaleza**. **Todo** vive, **ama**, goza, sufre, **perece**.”

### 4.- TIMBRE:

4.1. RIMAS INTERIORES: las tiene y muy logradas, especialmente la rima b, donde la conexión sinonímica contextual es más que evidente: **amores – pasiones**. En las dos restantes la conexión es más atenuada pero igual de efectiva:

Rima a: **tienen – perecen** (alusión común al concepto eje del fragmento: las plantas)

Rima c: **alientan – naturaleza**.

4. 2. CLARIDAD: media.

### OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS:

Se distinguen en el texto una lograda **anadiplosis**, “**alientan**”; la **anáfora** **todas/todo**; una **repetición triple paralelística**: “sus veleidades, sus odios, sus amores”, y una **acumulación** verbal de cinco miembros: “**Todo** vive, **ama**, goza, sufre, **perece**.”

### 3) IV- Página. 37

“Azorín se sienta, lee un momento, baja, sale, también de cuando en cuando, a la puerta. Salir a la puerta es una cosa que no se puede hacer en Madrid; es una de las pequeñas voluptuosidades de provincias. Salir a la puerta es asomarse, un poco

indeciso, un poco hastiado, mirar al cielo, escupir, saludar a un transeúnte, auparse el pantalón... y volverse adentro, hasta otra media hora, en que volver a salir, también cansado, también indeciso, a escudriñar la monotonía del cielo y la soledad de la calle.

Otras veces, Azorín, permanece largos ratos en una modorra plácida, vagamente, traído, llevado, mecido por ideas sin forma y sensaciones esfumadas.”

“Azorín se sienta,  
lee un momento,  
baja, / sale,  
también de cuando en cuando,  
5 a la puerta.  
Salir a la puerta es una cosa  
que no se puede hacer en Madrid;  
es una de las pequeñas voluptuosidades de provincias.  
Salir a la puerta es asomarse,  
10 un poco indeciso, / un poco hastiado,  
mirar al cielo, / escupir,  
saludar a un transeúnte,  
auparse el pantalón...  
y volverse adentro, / hasta otra media hora,  
15 en que volver a salir,  
también cansado, / también indeciso,  
a escudriñar la monotonía del cielo y la soledad de la calle.  
Otras veces, / Azorín,  
permanece largos ratos en una modorra plácida,  
20 vagamente, / traído, / llevado,  
mecido por ideas sin forma y sensaciones esfumadas.”

## **RITMOS:**

**1.- CANTIDAD:** Este fragmento presenta dos párrafos de irregularidad métrica y un total de 21 unidades rítmicas heterométricas.

Se articula en torno a un paralelismo central y otros secundarios. El primero se forma por el infinitivo “salir” + el complemento de lugar “a la puerta” y el verbo ser, cuyo atributo conforma la casi totalidad del párrafo enlazando infinitivos, con retorno incluido a través de otro paralelismo inverso “volver a salir”, que intercala el quiasmo anafórico: “un poco indeciso, un poco hastiado”, y el paralelismo: “también cansado, también indeciso”.

De ahí la importancia y abundancia de los infinitivos, enclíticos y en perífrasis, hasta un total de diez en un párrafo tan breve.

## **2.- INTENSIDAD:**

**2.1. ACENTO:** el comienzo con un **eolio** (anapesto + yambo) no puede ser más llamativo, enérgico. Sin embargo pronto se contagiará de la monotonía semántica del

texto, suavizada por los **troqueos** del tercer grupo (baja, sale), que alternará con **yambos** en la unidad siguiente, es decir, variará pero sin energías. De hecho, el espíritu sosegado del ritmo **anfibraco** deja su impronta en varias ocasiones: traído, llevado; cansado, también indeciso; un poco hastiado.

5      ooó o óo  
       oo-o ooó  
       óo / óo  
       oo o óo-o óo  
       o o óo //  
       oo o o óo-o oo óo  
       o o o óo oo o oó  
       o-oo o o oóo ooóooo o oóo  
       oo o o óo-o ooóo  
 10    o óo-ooóo / o óo-oóo  
       oo o óo / ooó  
       ooó o-o ooóo  
       oóo-o ooó  
       o oóo-oóo / óo-oo óo-óo  
 15    o o oó o oó  
       oo oóo / oo-ooóo  
       o-oooó o ooóoo o óo-o o ooó o o óo  
       óo óo / ooó  
       ooóo óo óo o oo oóo ooó  
 20    ooóo / ooó / ooó  
       ooó o oóo o óo-o ooóo ooóo.

2.2. RITMO: **fluido**, con acentos escasos y lentos.

2.3. MOVIMIENTO: **circular**, que se repite con un final abierto.

2.4. DIRECCIÓN: los dos párrafos conservan la **misma dirección**, armónica, de completa lentitud y abatimiento, con idénticas pausas y breves grupos melódicos.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: **polimembres** de pequeña longitud.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: **breves**, con entonación de **cadencia** matizada por la **suspensión** de la continuidad.

3.3. TIPO: **descriptivo**.

3.4. PAUSAS: **atenuadas** pero muy frecuentes, con cierto estrechamiento en la parte central, para volver a la apertura inicial llegando a la clausura. Dan lugar a grupos muy breves, configurados en muchas ocasiones por una sola palabra.

3.5. PODER TONAL: la sombra auditiva existente detrás de los contenidos semánticos traslada la monotonía y el aburrimiento a esta prosa, con la lentitud descriptiva, meticulosa, detallada, recargada, pleonástica, duplicando datos, e inútil informativamente, como la repetición del motivo: "Salir a la puerta".

Adormecen la /m/, la /r/, y las /s/ y /f/ del final. Aquí se convierten en tarareo cansino (/m/), en rugido suave (/r/), en chasquido diminuto (/s/) y rizados de aire delicados (/f/) para crear la serenidad sonora que armonice con un argumento de tal monotonía y abulia. También el adverbio –mente contribuye a ello, y el giro “de cuando en cuando”, tan usado por Azorín:

“Azorín se sienta, lee un **momento**, baja, sale, **también** de cuando en cuando, a la **puerta**. **Salir** a la **puerta** es una cosa que no se puede **hacer** en **Madrid**; es una de las pequeñas voluptuosidades de **provincias**. **Salir** a la **puerta** es **asomarse**, un poco indeciso, un poco hastiado, **mirar** al cielo, **escupir**, **saludar** a un **transeúnte**, **auparse** el pantalón... y **volverse** adentro, hasta **otra** media **hora**, en que **volver** a **salir**, **también** cansado, **también** indeciso, a **escudriñar** la **monotonía** del cielo y la soledad de la calle.

Otras veces, Azorín, **permanece** largos **ratos** en una **modorra** plácida, vagamente, **traído**, **llevado**, **mecido** por ideas sin forma y sensaciones esfumadas”

#### 4.- TIMBRE:

4.1. RIMAS INTERIORES: El ritmo es lento, como corresponde a un párrafo monótono y adormecedor como éste, que **no** contiene rimas interiores.

#### OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS:

Como ya se ha visto, las **acumulaciones verbales** son notorias: “Azorín se sienta, lee un momento, baja, sale, también de cuando en cuando, a la puerta. Salir a la puerta es una cosa que no se puede hacer en Madrid; es una de las pequeñas voluptuosidades de provincias. Salir a la puerta es asomarse, un poco indeciso, un poco hastiado, mirar al cielo, escupir, saludar a un transeúnte, auparse el pantalón... y volverse adentro, hasta otra media hora, en que volver a salir, también cansado, también indeciso, a escudriñar la monotonía del cielo y la soledad de la calle.

Otras veces, Azorín, permanece largos ratos en una modorra plácida, vagamente, traído, llevado, mecido por ideas sin forma y sensaciones esfumadas.”

Los **infinitivos** son muy importantes: salir, hacer, mirar, escupir, saludar, los enclíticos aupar(se), volver(se), de nuevo volver en perífrasis con a salir, escudriñar. Total, 10 en un párrafo tan breve.

Otros recursos que contribuyen a crear y matizar con lentitud el ritmo son, en esta ocasión las **endiádis**: “la monotonía del cielo y la soledad de la calle” y “ideas sin forma y sensaciones esfumadas”, y la **sinestesia** final en “sensaciones esfumadas” que, además de arrastrar la sonoridad de la /s/, contagia un sabor de insustancial y carencia de peso.



## 4) VIII - Página 41

“Esta tarde ha sido la primera vez que se ha abierto; no podía negarse el amigo a al recuesta del amigo. ¿Hubiera sido ridículo? Hubiera sido ridículo; pero, en cambio, lo que ha sucedido ha sido trágico”.

Esta tarde ha sido la primera vez que se ha abierto;  
no podía negarse el amigo a la recuesta del amigo.  
¿Hubiera sido ridículo?  
Hubiera sido ridículo;  
pero, / en cambio, / lo que ha sucedido ha sido trágico.

**RITMOS:**

**1.- CANTIDAD:** Este fragmento breve presenta una irregularidad métrica, con 5 unidades rítmicas heterométricas.

**2.- INTENSIDAD:**

**2.1. ACENTO:** De nuevo aquí, a pesar de las excepciones, es el ritmo **anfibráico** el que deja su huella perceptible a través de la lectura: primera; abierto; negarse-el amigo; hubiera; en cambio.

oo óo-o óo o oóo o o o-o oóo  
o oóo oóo-o oóo-o o oóo o oóo  
oóo óo oóoo  
oóo óo oóoo  
óo / o óo / o o-o ooóo-o óo óoo

**2.2. RITMO:** Es **fluido**, lento, espaciado, y como corresponde al pie anfibráico dominante, sereno, sosegado.

**2.3. MOVIMIENTO:** **circular**, con el giro desde esta tarde > trágico.

**2.4. DIRECCIÓN:** **armónica**, con coincidencia de contenido semántico, ritmo y tonalidad.

**3.- TONO:**

**3.1. TONEMAS:** **bimembres**, en clara simetría.

**3.2. GRUPOS MELÓDICOS:** son fundamentales en este párrafo las distinciones de tonalidad con las que acompañan su pronunciación, y que modifican su significado. Con claridad se aprecia en las oraciones homónimas “¿Hubiera sido ridículo? Hubiera sido ridículo”, en las que la **anticadencia** o final ascendente de la interrogación se separa de la **cadencia** de la enunciación, dotándolas de sentidos completos divergentes ante el mismo contenido léxico.

3.3. TIPO: **sentimental**, con sensaciones tristes y profundos silencios.

3.4. PAUSAS: **frecuente**, siguiendo la línea azoridiana, con intervalos en ocasiones de una sola palabra.

3.5. PODER TONAL: las vocales /e/ y /a/ dominan inicialmente proporcionando más claridad; las vocales /i/ y /o/ tomarán el relevo con posterioridad y formarán palabras oscuras, tristes.

#### 4.- TIMBRE:

4.1. RIMAS INTERIORES: No hay similitudencias notables.

#### OTROS RECURSOS:

Las *repeticiones significativas* se aprecian con los términos amigo y ridículo, y el pretérito perfecto en “ha sucedido... ha sido”. Incorpora *esdrújulas* llamativas como ridículo y trágico, opuestas semánticamente en este contexto lingüístico.

#### 5) XIV - Página 60

“Hoy han tocado a la puerta: *tan, tan*. Azorín ha creído que era el viento. La idea de que llamen a su puerta le parece absurda. Pero sí que llamaban; han vuelto a tocar: *tan, tan, tarán*. Azorín ha comprendido la realidad y ha bajado a abrir. Era un viejo que le ha saludado cortésmente, esforzándose por sonreír; pero era un esfuerzo penoso. ¿No habéis visto, cuando estáis tristes y un niño o una mujer os miran, cómo en su cara ingenua se refleja instintivamente vuestro gesto triste? Pues Azorín, mirando a este viejo, ha puesto también cara triste.”

	Hoy han tocado a la puerta:	a
	<i>tan, tan.</i>	b
	Azorín ha creído que era el viento.	-
	La idea de que llamen a su puerta	a
5	le parece absurda.	-
	Pero sí que llamaban;	b
	han vuelto a tocar:	c
	<i>tan, tan, tarán.</i>	c
	Azorín ha comprendido la realidad	c
10	y ha bajado a abrir.	d
	Era un viejo que le ha saludado cortésmente,	-
	esforzándose por sonreír;	d
	pero era un esfuerzo penoso.	-
	¿No habéis visto,	-
15	cuando estáis tristes	e

	y un niño o una mujer os miran,	-
	cómo en su cara ingenua	-
	se refleja instintivamente vuestro gesto triste?	e
	Pues Azorín,	d
20	mirando a este viejo,	-
	ha puesto también cara triste.	e

## RITMOS

**1.- CANTIDAD:** Estas 21 unidades rítmicas heterométricas, en las que se ha subdividido el fragmento, muestran un ritmo irregular.

### **2.- INTENSIDAD:**

**2.1. ACENTO:** de nuevo emerge entre la diversidad acentual la suavidad del **troqueo**: “le parece absurda” (o oóo-oóo); “cómo en su cara ingenua” (óo-o o óo-oóo), si bien con matices. El **pie anapesto**, que también puede imprimir lentitud y gravedad expresiva, aparece con perfección, como en: “Azorín ha creído que era el viento” (ooó o oóo o-óo-o óo)

	o-o oóo-o o óo
	o o
	ooó o oóo o-óo-o óo
	o-oóo o o óo o o óo
5	o oóo-oóo
	oo ó o oóo
	o óo-o oó
	o o oó
	ooó o ooóo o ooó
10	o-o oóo-o-oó
	óo-o óo o o-o ooóo ooóo
	ooóoo o ooó
	oo-óo-o oóo oóo
	o-oóo óo
15	oo oóo óo
	o-o óo-o-oo oó o óo
	óo-o o óo-oóo
	o oóo-ooó oóo oo óo óo
	o ooó
20	oóo-o-oo óo
	o óo oó óo óo

**2.2. RITMO:** **ponderado**, con un equilibrio y simetría acentual que le proporciona serenidad.

**2.3. MOVIMIENTO:** **linear**, con ligeros retornos, como la repetición de la onomatopeya.

2.4. DIRECCIÓN: **única**, con pequeñas variaciones, como la digresión en forma interrogativa.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: predominio de **unimembres o bimembres**, estos últimos con equilibrio entre las dos ramas.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: la entonación responde al sintonema de la **cadencia (C)**, salvo en la interrogación, a la que se le asigna su correspondiente inflexión final ascendente, más afín a la **semianticadencia (a)** en este caso por formularse con suavidad.

3.3. TIPO: **sentimental**, por la frecuencia de los silencios y la tristeza de su contenido.

3.4. PAUSAS: Como ya se ha anticipado, son muy frecuentes, **enfáticas**, y marcan los ciclos del sentimiento de tristeza que domina el texto, su intensificación.

3.5. PODER TONAL: El predominan las vocales claras y en la lectura se deja sentir la agudeza de la /s/, su chasquido que agudiza la tristeza aludida en el texto, junto al molde agudo, pero diminuto, abrupto y rápido de la /t/ (“vuestro gesto triste”). Especialmente de esta última:

“Hoy han **ll**ocado a la **pu**erta: **llan, llan**. Azorín ha creído que era el viento. La idea de que llamen a su **pu**erta le parece absurda. Pero sí que llamaban; han **vu**uelto a **ll**ocar: **llan, llan, llarán**. Azorín ha comprendido la realidad y ha bajado a abrir. Era un viejo que le ha saludado **co**rtésmente, **es**forzándose por **so**nréir; pero era un esfuerzo penoso. ¿No habéis **vis**to, cuando **es**táis **tr**istes y un niño o una mujer os miran, cómo en su cara ingenua se refleja **ins**tinlivamente **vu**estro **ge**sto **tr**iste? Pues Azorín, mirando a **es**te viejo, ha **pu**es**to** **ta**mbién **ca**ra **tr**iste.”

### 4.- TIMBRE:

4.1. RIMAS INTERIORES: Son asonantadas y muy brillantes, basadas en algunos casos en la reiteración completa de la palabra (puerta, triste). Se encuentran de forma alternante para pasar a más densa en la parte media, si bien, aproximándose al final, su posición se hace más difusa. Son un claro conector de ideas y conceptos, además de un instrumento rítmico por la repetición que implican.

En este sentido es excelente el enlace proporcionado por la rima b basada en la onomatopeya y el verbo llamaban, a la que complementa la misma fórmula invertida de la rima c, con el infinitivo tocar e idéntica onomatopeya.

Las otras similicadencias, sin llegar a la maestría de la mencionada, aportan también claves para la lectura del fragmento:

Rima a: con la repetición léxica de puerta.

Rima d: basada en la secuencia temporal del hecho descrito: abrir - sonreír – Azorín.

Rima c: que concluye con una sensación de tristeza tremenda a través de la duplicación de la palabra triste.

## OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS:

A la mencionada **onomatopeya** “*tan, tan, tarán*” habría que añadir el **pleonismo**, través de una *figura etimológica*: “esforzándose por sonreír; pero era un esfuerzo penoso” y la **antítesis** sonreír / penoso. Otras **repeticiones** significativas son las de los términos puerta, tocar, esfuerzo, triste, esta última en tres ocasiones.

### 6) V- Página 94

“Verdú está cada vez más débil y achacoso. Esta tarde, en el despacho, ante el huerto florido, Verdú iba y venía, como siempre con su paso indeciso. En un rincón, inmovible, eterno, don Víctor calla y acaricia sus barbas blancas. Y Azorín contempla extático al maestro. Y el maestro dice:

- Azorín, todo es perecedero acá en la tierra, y la verdad es tan contingente y deleznable como todo...”

	Verdú está cada vez más débil y achacoso.	-
	Esta tarde,	-
	en el despacho,	-
	ante el huerto florido,	a
5	Verdú iba y venía,	-
	como siempre con su paso indeciso.	a
	En un rincón, inmovible, eterno,	b
	don Víctor calla y acaricia sus barbas blancas.	-
	Y Azorín contempla extático al maestro.	b
10	Y el maestro dice:	-
	-Azorín,	-
	todo es perecedero acá en la tierra,	-
	la verdad es tan contingente y deleznable como todo..	-

## RITMOS:

1.- **CANTIDAD:** Este fragmento presenta irregularidad métrica, con 13 unidades rítmicas heterométricas.

### 2.- INTENSIDAD:

2.1. **ACENTO:** de nuevo el impulso rítmico le viene del pie **troqueo**, aunque encuentre en su camino obstáculos tan fuertes como los acentos antirrítmicos: “más débil”; Verdú iba”.

oó oó oo ó oo o-ooóo  
 oo óo  
 o o oóo  
 oo-o óo oóo  
 5 oó-óo-o oóo  
 oo óo o o óo-ooóo  
 o o oó oóóóo oóo  
 o óo óo-o-ooóo o óo óo  
 o-ooó oóo-oóoo-o oóo  
 10 o-o oóo óo  
 ooó  
 óo o oóóóo-oó-o o óo  
 o oó o o oóóo-o oóo oo óo

2.2. RITMO: **ponderado**, equilibrado.

2.3. MOVIMIENTO: emocionalmente es **ascendente**, como corresponde a la prolepsis o anticipación de una muerte, que aquí queda suspendida por una idea entrecortada.

2.4. DIRECCIÓN: única.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: **unimebres o bimembres**, pero sin buscar el contraste.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: **cadencia** hasta el final, matizada por la suspensión, la igualdad tonal propia de la idea inconclusa.

3.3. TIPO: **sentimental** sin mucha gravedad.

3.4. PAUSAS: **enfáticas** y muy frecuentes, intensificando el ciclo del sentimiento.

3.5. PODER TONAL: La vocal dominante es la /a/: “calla y acaricia sus barbas blancas”, ejemplo que ilustra también el influjo de la /b/ y su suavidad. La /o/ es también importante en partes más oscuras: “contingente y deleznable como todo...”.

La consonante dominante es la c. Al principio también fonema /<sup>h</sup>c/, en grafía ch:

“Verdú está **cada** vez más débil y **achaco**so. Esta tarde, en el despacho, ante el huerto florido, Verdú iba y venía, **como** siempre **con** su paso indeciso. En un rincón, in**con**movible, eterno, don Víctor **calla** y **acaricia** sus barbas blancas. Y Azorín **con**templa extático al maestro. Y el maestro dice:

- Azorín, todo es perecedero **acá** en la tierra, y la verdad es tan **con**tingente y deleznable **como** todo...”

Es curiosa la sonoridad del deíctico situacional “**acá**” que, procedente del latín *eccum*, al igual que *aquí*, se convirtió en \**accu* por influjo de la a- direccional (ad), mientras que en *aquí* fue mayor la influencia del adverbio *hic* (éste). Si su origen es paralelo, también lo fue su uso durante muchos siglos, pero no ahora, época en la que la forma *acá* ha quedado casi relegada a dialectismos o al español de Iberoamérica. Encontrarlo en un texto de principios de siglo no deja de ser llamativo, además de muy sonoro.

#### 4.- TIMBRE:

4.1. RIMAS INTERIORES: se detectan en la parte central, pero no en la globalidad del fragmento. Pertenecen a un momento de intensa emoción, de extática tristeza, representada con acierto en la rima b, a través de la cual se identifica al *maestro* con la idea de lo *eterno* (especialmente apropiado si se recuerda que el fragmento es el umbral de la muerte de este personaje).

#### OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS:

Es éste un fragmento rico en recursos del lenguaje, como la **acumulación** de adjetivos largos, densos (“achacoso, indeciso, inconvencible, eterno, perecedero, contingente y deleznable”); la **anadiplosis** con **anáfora** en “**Y** Azorín contempla extático al maestro. **Y** el maestro dice:...””; la **epanadiplosis** en “... todo es perecedero acá en la tierra, y la verdad es tan contingente y deleznable como todo”, y las **endiádis** en “débil y achacoso”; “iba y venía”; “calla y acaricia”; “contingente y deleznable”. Las binas son otra de las características estilísticas de Azorín.

#### 7) XVI - Página 117

“Vuelve otra vez el silencio, y a las doce, allá enfrente, se abre una ventana, y un instante después comienzan a sonar las notas sonoras y claras de un bombardino. Es un artesano que viene del trabajo y aprovecha unos momentos antes de comer para ensayar. Unas veces las notas discurren seguras y llenas; de pronto flaquean y se apagan..., y la tonada recomienza con el mismo brío, para volver a apagarse y comenzar de nuevo.”

Vuelve otra vez el silencio,  
y a las doce,  
allá enfrente,  
se abre una ventana,  
5 y un instante después comienzan a sonar  
las notas sonoras y claras de un bombardino.  
Es un artesano que viene del trabajo  
y aprovecha unos momentos antes de comer para ensayar.  
Unas veces las notas discurren seguras y llenas;  
10 de pronto flaquean y se apagan...,  
y la tonada recomienza con el mismo brío,  
para volver a apagarse y comenzar de nuevo.”

## **RITMOS:**

**1.- CANTIDAD:** Las 12 unidades rítmicas heterométricas contabilizadas arrojan una irregularidad métrica.

### **2.- INTENSIDAD:**

**2.1. ACENTO:** el impulso inicial le corresponde a un **troqueo** muy matizado, que se respeta, sin embargo, en la mayoría de los axis rítmicos.

	óo-oo o o oóo
	o-o o óo
	oó-oóo
	o-óo-oo oóo
5	o-o oóo oó oóo o oó
	o óo oóo o óo o-o ooóo
	o o ooóo o óo o oóo
	o-ooóo-oo oóo óo o oó oo ooó
	oo óo o óo oóo oóo o óo
10	o óo oóo o o-oóo
	o o oóo ooóo o o oo óo
	oo oó o-ooóo-o ooó o óo

**2.2. RITMO:** **fluido**, escasez acentual.

**2.3. MOVIMIENTO:** **circular**, el silencio reiterado se toca semánticamente y a través de las asonancias, que los une con su sonoridad similar. Además, el contenido del texto por sí solo ya nos da claros indicios de ese círculo recurrente: "... para volver a apagarse y comenzar de nuevo", concluirá.

**2.4. DIRECCIÓN:** **única**, pero con expectativas de repeticiones ilimitadas, en las que coinciden en perfecta armonía el contenido y la expresión, como hemos visto.

### **3.- TONO:**

**3.1. TONEMAS:** plurimembres y breves.

**3.2. GRUPOS MELÓDICOS:** **cadencia**, salvo en un momento de **suspensión**, tras "de pronto flaquean y se apagan...".

**3.3. TIPO:** **descriptivo** y manierista, con grandes motivos descriptivos con efectos sonoros y riqueza para los sentidos.

**3.4. PAUSAS:** **atenuadas**, no tan frecuentes como en fragmentos anteriores, si bien la tendencia seguida en este texto es la del estrechamiento, con una progresiva aproximación entre las pausas.

Es este punto, interesante es el tema del **silencio**, inherente a este texto, y desde el que parte, un silencio significativo que vendría aquí a realizar la función de



paréntesis, en terminología de F. Poyatos (1994), un inciso necesario para apreciar la presencia de la música en la noche, el paso de silencio a sonidos, imposible sin la oposición sonoro / no sonoro.

3.5. PODER TONAL: hay connivencias vocálicas, que proporcionan un rico y variado cromatismo tonal, si bien la /a/ puede destacarse en general. La /e/ es importante en: “Vuelve otra vez el silencio, y a las doce, allá enfrente, se abre una ventana, y un instante después...”. El relevo lo toman la /o/ y la /a/: “...comienzan a sonar las notas sonoras y claras de un bombardino. Es un artesano que viene del trabajo y aprovecha unos momentos”. De nuevo la /e/ cobra importancia, junto a la /a/: “...antes de comer para ensayar. Unas veces las notas discurren seguras y llenas; de pronto flaquean y se apagan...,”

El final es compartido por la /o/, la /e/ y la /a/: “...y la tonada recomienza con el mismo brío, para volver a apagarse y comenzar de nuevo.”

#### 4.- TIMBRE:

4.1. RIMAS INTERIORES: no se detecta una significativa presencia de ellas, pero sí es pertinente reseñar que el primer y el último de los grupos se encuentran internamente conectados, además de por su contenido semántico, por las reiteraciones de los fonemas de sus últimas palabras, que además reúnen los conceptos clave, de forma que se puede afirmar que se riman en asonancia entre sí: silencio – nuevo.

#### OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS:

En el párrafo encontramos una **sinestesia** en “sonar las notas sonoras y claras... llenas”; el **pleonismo** de “sonar las notas sonoras”; la **figura etimológica** de recomienza / comenzar; la **prosopopeya** “alientan”, además de la **sonoridad** del allá y acá y la presencia influyente del **silencio**.

#### 8) XVIII - Página 120

“Y de pronto rompe en una larga risa cristalina; su cuerpo vibra; sus hombros suben y bajan nerviosamente”.

Por su brevedad no será analizado de acuerdo a todas las variables rítmicas ya de sobra conocidas, sino que este ejemplo ha sido tomado para ilustrar el poder tonal de la consonante dominante, en este caso la /r/, que imprime su rugido bajo, casi gruñido, tejido por un toque de angustia ante vocal clara (/a/ e /i/ son las más usadas):

“Y de pŕonto ŕompe en una laŕga ŕisa cŕistalina; su cuerpŕo vibŕa; sus hombŕos suben y bajan neŕviosamente”.

La /r/ y su aliteración actuaría además aquí como enlace semántico, estableciendo conexiones entre todas las palabras que la contienen a lo largo de la frase.

Otros recursos estilísticos que imprimen ritmo son la construcción atípica de adjetivo + sustantivo + adjetivo: “larga risa cristalina”; los **paralelismos** “su cuerpo vibra; sus hombros suben...”, y la **endíadis** con contraste “suben y bajan”.

## 9) TERCERA PARTE / II - Página 133

“Pepita: Ya soy un periodista político terrible. Para ser periodista político no se necesita más que tener mala intención. “¡Pero tú, Antonio, - me dirás -, no tienes mala intención!”. Es verdad: yo no la tengo; pero a veces hago un esfuerzo y consigo tenerla.”

	“Pepita:	-
	Ya soy un periodista político terrible.	-
	Para ser periodista político no se necesita más	a
	que tener mala intención.	b
5	“¡Pero tú, / Antonio,	-
	- me dirás -, / no tienes mala intención!”.	b
	Es verdad:	a
	yo no la tengo;	c
	pero a veces hago un esfuerzo	c
10	y consigo tenerla.”	-

## RITMOS:

**1.- CANTIDAD:** Este fragmento de irregularidad métrica contiene 10 unidades rítmicas heterométricas.

## **2.- INTENSIDAD:**

**2.1. ACENTO:** el inicio es sosegado, con una expresividad templada y equilibrada, como corresponde a un pie **anfibraco**. Un acento antirrítmico: “tener mala intención” rompería la tendencia armónica y eufónica del conjunto, que muestra sus preferencias por los pies que alejan los acentos, como el mencionado anfibraco o el anapesto.

	oóo
	o o-o oóoo oóoo oóo
	oo o oóoo oóoo o o oóoo ó
	o oó óo oóó
5	oo ó / oóo
	o oó / o óo óo oóó
	o oó
	o o o óo

10      oo-o óo óo-o oóo  
           o oóo oóo

2.2. RITMO: **fluido**, según la complexión acentual.

2.3. MOVIMIENTO: la argumentación con parte dialógica presenta un movimiento **linear**.

2.4. DIRECCIÓN: la **polifonía** del fragmento permite hablar de dos direcciones paralelas, **armónicas**.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: **bimembres**, simétricos.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: los sintonemas varían debido a su condición enunciativa o exclamativa, según corresponda. A la secuencia narrativa se le ha incorporado una frase dialógica de forma interjectiva, lo cual elevaría considerablemente la tonalidad. De esta forma, mientras al resto de oraciones se le puede asignar el tono de la **cadencia** normal, a la exclamación aludida le pertenece el final alto de la **anticadencia**.

3.3. TIPO: **narrativo** y dramático, según hemos explicado.

3.4. PAUSAS: Continuando con el estilo azoriniano, su presencia es muy frecuente, especialmente en la parte final, pero con poder **atenuado**.

3.5. PODER TONAL: la /p/ y la /t/ condicionan más que ningún otro fonema la percepción del texto, imprimiéndoles sinceridad y razonamiento y agudeza, respectivamente:

“**Pepi**ta: Ya soy un **Periodista** **Político** terrible. **P**ara ser **Periodista** **Político** no se necesita más que tener mala intención. “¡**P**ero tú, Antonio, - me dirás -, no tienes mala intención!”. Es verdad: yo no la **t**engo; **P**ero a veces hago un esfuerzo y consigo tenerla.”

### 4.- TIMBRE:

4.1. RIMAS INTERIORES: se detectan, basadas en un ocasión en la reiteración total de la palabra (intención). Pertenecen a la zona central, la de mayor contenido emocional. Son muy logradas las tres, tanto por su sonoridad, como por los vínculos semánticos que establecen entre los conceptos que enlaza:

Rima a más – verdad

Rima b: con la repetición léxica de la palabra intención, como refuerzo de la misma,

Rima c: tengo – esfuerzo (que se apoyará en la figura etimológica de la repetición verbal en forma de infinitivo enclítico: tenerla).

## OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS:

Encontramos **repeticiones** sonoras significativas en “periodista político”, “mala intención”, y la **anáfora**: “¡Pero tú, Antonio, - me dirás -, no tienes mala intención!”. Es verdad: yo no la tengo; pero a veces hago un esfuerzo y consigo tenerla.”

### 10) IV - Página 138

“...Por eso sonríe con su aire bondadoso y clava su mirada en el fondo de su sombrero. Este sombrero él se lo ha puesto durante una porción de años para venir al Congreso. ¡Y no se comprará otro! Y como este sombrero, que tiene un forro blanco con un letrero que dice: *Redón*, le recuerda tantas cosas, él le pasa la manga con amor por la copa. Y luego se lo pone con las dos manos y se aleja un poco inclinado, tosiendo, pasándose suavemente la mano por su barba blanca.”

	“...Por eso sonríe con su aire bondadoso	a
	y clava su mirada en el fondo de su sombrero.	b
	Este sombrero él se lo ha puesto	b
	durante una porción de años para venir al Congreso.	b
5	¡Y no se comprará otro!	a
	Y como este sombrero,	b
	que tiene un forro blanco con un letrero	b
	que dice: <i>Redón</i> , / le recuerda tantas cosas,	c
	él le pasa la manga con amor por la copa.	c
10	Y luego se lo pone con las dos manos	d
	y se aleja un poco inclinado,	d
	tosiendo, / pasándose suavemente la mano	d
	por su barba blanca.”	-

## RITMOS:

**1.- CANTIDAD:** La irregularidad métrica se observa en 13 unidades rítmicas heterométricas.

### 2.- INTENSIDAD:

**2.1. ACENTO:** el impulso lo recibe del **anfibraco** inicial, que es el ritmo que poseen la mayoría de las palabras clave del texto: mirada, sombrero, congreso, recuerda, tosiendo... Series de troqueos se intercalan, como en “él le pasa la manga...”. El efecto final es el sosiego y la dulzura más equilibrada.

o óo oóo o o-óo ooóo  
 o óo o oóo-o o óo o o oóo  
 oo oóo-ó o o-o óo  
 oóo-oo oó o-óo oo oó o oóo

5      o o o ooó-óo  
       o oo-oo oóo  
       o óo-o óo óo o o oóo  
       o óo oó / o oóo óo óo  
       ó o óo o óo o oó o o óo  
 10     o óo o o óo o o o óo  
       o o-oóo-o óo-ooóo  
       oóo / oóoo óoóo o óo  
       o o óo óo

2.2. RITMO: **ponderado**.

2.3. MOVIMIENTO: **linear**, no se mueve de un solo personaje.

2.4. DIRECCIÓN: **única**.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: **bimembres** y trimembres.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: **cadencia**, salvo en la fuerte anticadencia que provoca la interjección en la parte media alta.

3.3. TIPO: **descriptivo** y dramático, gracias a los cambios.

3.4. PAUSAS: **atenuadas**, más espaciadas y lejanas que en el resto de fragmentos comentados, lo que da lugar a grupos más extensos.

3.5. PODER TONAL: Es, como todos los fragmentos comentados de Azorín, un párrafo suave, delicado, detenido en detalles casi con amor. De ahí la aliteración en /s/ y el predominio de las vocales claras, sobre todo la /e/, aunque la /a/ tiene destacadas excepciones: “clava su mirada”, “barba blanca”.

### 4.- TIMBRE:

4.1. RIMAS INTERIORES: Hay una rima muy buena. A pesar de la longitud del grupo, todo él está rimado salvo el final, en pie quebrado. La rima b es genial, donde se suman la duplicación que refuerza la palabra sombrero (central en el párrafo), puesto, Congreso y lebrero, todas alusivas al objeto eje.

### OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS:

Destaca la **anadiplosis**: “Por eso sonríe con su aire bondadoso y clava su mirada en el fondo de su sombrero. Este sombrero él se lo ha puesto durante una porción de años para venir al Congreso. ¡Y no se comprará otro! Y como este sombrero...”

## 11) X - Página 159

“Así viven, pobres y miserables, los labradores de la meseta. El medio hace al hombre. El contraste es irreducible, entre unos y otros moradores de España, mientras el medio no se unifique. Porque no podrán pensar y sentir del mismo modo unos hombres alegres que disponen de aguas para regar sus campos y cultivan intensamente sus tierras, tienen comunicaciones fáciles y casas limpias y cómodas, otros hombres melancólicos que viven en llanuras áridas, sin caminos, sin árboles, sin casas confortables, sin alimentación sana y copiosa...”

	Así viven,	a
	pobres y miserables,	b
	los labradores de la meseta.	c
	El medio hace al hombre.	-
5	El contraste es irreducible,	a
	entre unos y otros moradores de España,	-
	mientras el medio no se unifique.	a
	Porque no podrán pensar y sentir del mismo modo	-
	unos hombres alegres	b
10	que disponen de aguas para regar sus campos	-
	y cultivan intensamente sus tierras,	c
	tienen comunicaciones fáciles	a
	y casas limpias y cómodas,	d
	otros hombres melancólicos	-
15	que viven en llanuras áridas,	-
	sin caminos, / sin árboles,	e
	sin casas confortables,	e
	sin alimentación sana y copiosa...	d

**RITMOS:**

**1.- CANTIDAD:** Este fragmento de irregularidad métrica reúne 18 unidades rítmicas heterométricas.

**2.- INTENSIDAD:**

**2.1. ACENTO:** los finales son en su mayor parte **trocaicos**. Son destacables los dos casos de acentos antirrítmicos, uno en el primer grupo en “así viven”, y un segundo en el último, “alimentación sana”.

	oò óo
	óo o ooóo
	o ooóo o o oóo
	o óo-óo-o óo
5	oóo-o ooóoo
	oo-óo o-óo ooóo o-oóo
	oo o óo o o-ooóo
	oo o oó oó o oó o oo óo

- 10      oo óo oóo  
          o oóo o-óo oo oó o óo  
          o oóo oóóóo o óo  
          óo oooooóo óoo  
          o óo óo o óoo  
          oo óo ooóoo  
 15      o óo o oóo óoo  
          o oóo / o óoo  
          o óo ooóo  
          o oooooó óo-o oóo

## 2.2. RITMO: **fluido**.

## 2.3. MOVIMIENTO: **linear**.

2.4. DIRECCIÓN: se aprecian **dos entrelazadas**, el contraste las dos Españas, la del progreso y desarrollo incipientes y la profundamente tradicional: “hombres alegres / hombres melancólicos”, opuestas en el “tema de España”, predilecto de la generación de literatos e intelectuales conocida como del '98, en la que se adscribe al autor.

## 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: **diversidad** que oscila entre los unimembres y los de más de cuatro miembros, por lo que no se busca la simetría armónica de otras ocasiones.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: predomina la **cadencia** de la aseveración y la argumentación. Su longitud se ensancha en el medio para volver a cerrarse próximos al final.

3.3. TIPO: **narrativo**.

3.4. PAUSAS: **atenuadas**, más cercanas al principio y al final, mientras que en la parte central sufren un significativo alejamiento.

3.5. PODER TONAL: la tonalidad vocálica le viene dada por la /i/, que contagia con su tono alto un efecto brillante, estimulante, de esfuerzo intelectual.

En cuanto a las consonantes, es importante el grupo /br/, pero el predominio es de la /m/ y su tono bajo, que contrasta con el poder vocálico:

“Así viven, pobres y **miserables**, los **labradores** de la **meseta**. El **medio** hace al **hombre**. El contraste es irreducible, entre unos y otros **moradores** de España, **mientras** el **medio** no se unifique. Porque no podrán pensar y sentir del **mismo modo** unos **hombres** alegres que disponen de aguas para regar sus **campos** y cultivan **intensamente** sus tierras, tienen **comunicaciones** fáciles y **casas limpias** y **cómodas**, otros **hombres melancólicos** que viven en llanuras áridas, sin **caminos**, sin **árboles**, sin **casas confortables**, sin **alimentación** sana y **copiosa**...”

#### 4.- TIMBRE:

4.1. RIMAS INTERIORES: las rimas internas están muy logradas, con finales de período en esdrújulas en la última parte del fragmento de gran sonoridad. La rima a reúne a las palabras claves del texto: viven, irreductible, unifique, en clara alusión a la inamovible realidad de la España del caciquismo, la miseria y la ignorancia, criticada por Azorín. El resto de las rimas, salvo la b, que oponen dos términos (miserables / alegres), y tienen una misión unitiva conectando conceptos asociados semánticamente en el contexto textual:

rima c: meseta – tierra,

rima d: cómoda – copiosa.

#### OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS:

A la **equivocidad** en “medio” se le une la **enumeratio anafórica con énfasis** de “sin caminos, sin árboles, sin casas confortables, sin alimentación sana y copiosa...”, que va de lo más general a lo más particular y propio, además de necesario (la alimentación es una necesidad vital).

Otras recursos son las **endiádis** “pobres y miserables”, “pensar y sentir” y “limpias y cómodas”; la **acumulación** de complementos con **polisíndeton** detectada en “comunicaciones fáciles y casas limpias y cómodas”; la **repetición** de las palabras medio, hombre (tres veces), casas, y el **contraste** las dos Españas, la del progreso y la profunda, “hombres alegres / hombres melancólicos”.

El tema de España es muy propio de la Generación del '98 a la que pertenece Azorín.



## EL ALEPH

### BORGES

Jorge Luis Borges tiene una prosa fluida, hermosa, sonora, rica en detalles, casi sensual. El contacto íntimo y profundo a través de su relato corto “El Aleph”, proyecta la fantasía de un genio creador como él, mezclada con la más desoladora de las tristezas e incomprensiones. De nuevo el hombre se enfrenta a su dolor con el silencio por respuesta.

Este análisis no es más que una aproximación a los esquemas interiores de esa prosa deliciosa, a su impulso rítmico. Su observación ha revelado cómo el **ritmo de intensidad** descansa invariablemente en el pie **anfibraco**, el más sosegado y equilibrado de todos, que puede aparecer combinado con algún troqueo y, en menor medida, con el pie yámbico siempre que acompañe un clímax emocional. Pero el impulso dominante es el que recibe del aire sereno y magestuoso del acento anfibraco.

El **ritmo acentual** es *ponderado*, equilibrado, y la estructura que dibuja tiene una forma *circular*. Borges emplea elementos rítmicos de retorno, propios de la descripción de las sensaciones y los recuerdos, para volver a retomar momentos ya expresados, para regresar, casi de forma recurrente, a la imagen adorada. La dirección narrativa es única, presidida por el abandono y el dolor, pero en ocasiones utiliza hábilmente el mecanismo de la *polifonía* para presentar movimientos divergentes.

El **ritmo de tono** emplea como tonalidad la *semianticadencia*, más apropiada para la expresión grave y doliente. Los tonemas aparecen distribuidos en grupos trimembres, ideales para el reflejo de la melancolía. El tono, como no podía ser de otra manera, es el *sentimental*, ayudado por las frecuentes y enfáticas pausas, que establecen ciclos en el sentimiento, y por la presencia del silencio. Es el silencio de la interlocutora muda en el diálogo interior, arrebatada por la muerte, que lo invade todo.

El poder tonal se apoya en los sonidos en los que se recrea la tristeza ante la pérdida del ser amado. Predominan las vocales oscuras, que proyectan queja y separación, y las consonantes que ayuden a expresar esa desolación, como la /k/ y la /r/.

Otros recursos empleados para proporcionar ritmo a esta prosa casi mágica son los paralelismos y las repeticiones léxicas, especialmente la **acumulación** expositiva en la que se concentra la visión maravillosa del Aleph. En ella repite el verbo “vi” en una fórmula tan infinita como la visión que suena casi ritual, como un rezo místico.

La sintaxis es soberbia, poderosa. Frases grandiosas, enormes, recorren el texto formando un encadenamiento magestuoso. El léxico es sonoro, incluso exótico.

El resultado al oído de la combinación de todos estos elementos es fascinante, como se podrá ver en los cuatro fragmentos escogidos para ser analizados.

## EL ALEPH

BORGES

## 1) Página 175

“La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación. Consideré que el treinta de abril era su cumpleaños; visitar ese día la casa de la calle Garay para saludar a su padre y a Carlos Argentino Daneri, su primo hermano, era un acto cortés, irreprochable, tal vez ineludible. De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la abarrotada salita, de nuevo estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos”.

	La candente mañana de febrero	a
	en que Beatriz Viterbo murió,	b
	de una imperiosa agonía	-
	que no se rebajó	b
5	un solo instante	-
	ni al sentimentalismo ni al miedo,	a
	noté que las carteleras de fierro	a
	de la Plaza Constitución	b
	habían renovado no sé qué aviso	-
10	de cigarrillos rubios;	-
	el hecho me dolió,	b
	pues comprendí	-
	que el incesante y vasto universo	a
	ya se apartaba de ella	-
15	y que ese cambio era el primero	a
	de una serie infinita.	-
	Cambiará el universo	a
	pero yo no,	b
	pensé con melancólica vanidad;	-
20	alguna vez,	c
	lo sé,	c
	mi vana devoción	b
	la había exasperado;	d

	muerta / yo podía consagrarme a su memoria,	-
25	sin esperanza,	-
	pero también sin humillación.	b
	Consideré	c
	que el treinta de abril era su cumpleaños;	d
	visitar ese día la casa de la calle Garay	-
30	para saludar a su padre y a Carlos Argentino Daneri,	-
	su primo hermano,	d
	era un acto cortés,	c
	irreprochable, / tal vez ineludible.	-
	De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la abarrotada salita,	-
35	de nuevo estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos.	-

## RITMOS:

**1.- CANTIDAD:** este fragmento, de irregularidad métrica, contiene 35 unidades rítmicas heterométricas.

## **2.- INTENSIDAD:**

**2.1. ACENTO:** el texto reúne las condiciones de una lectura amable y pausada. Sus acentos, aunque no respondan a un esquema con simetría exacta, reciben el impulso **anfibraco** inicial, su fuerza sosegada y su expresividad templada y equilibrada. Dos acentos antirrítmicos vienen a romper esa tendencia: “no sé qué aviso”, “que el treinta de abril era su cumpleaños”.

	o oóo oóo o oóo
	o o oó oóo oó
	o-oo-ooóo-ooóo
	o o o ooó
5	o oo-oóo
	o-o oooooo o-o óo
	oó o o ooóo o óo
	o o óo o o ooóo
	oó ooóo o ó ó-oóo
10	o ooóo óo
	o óo o oó
	o ooó
	o-o ooóo-o óo ooóo
	o o-ooóo o-óo
15	o o-oo óo-óo-o oóo
	o-oo óo-ooóo
	ooó-o ooóo
	oo o o
	oó o ooóoo ooó
20	oóo o
	o ó
	o óo ooó
	o ooó-oooóo
	óo o oóo ooóo-o o oóo
25	o ooóo
	oo oo o oooó

0000  
 0-0 00 0-00 00 0 0000  
 000 00 00 0 00 0 000  
 30 00 000 0 0 00-0-0 00 0000 000  
 0 00-000  
 00-0 00 00  
 00000 / 0 0 00000  
 0 00-00000-0 0 0000 0 0-00000 000  
 35 0 00-00000 0 0000 0 0 00 000

2.2. RITMO: **ponderado**, equilibrado.

2.3. MOVIMIENTO: en principio parece la descripción linear de una serie de sensaciones, pero las dos últimas líneas, con su forma paralelística y el adverbio anafórica “de nuevo”, dan la clave para pensar en un ciclo **circular** que se repite, tanto en el pasado como en el presente y que, a su vez, se proyectará sobre el futuro. Si bien, el movimiento es ligeramente ascendente, gracias al impulso que recibe de la acumulación con clímax de adjetivos en “era un acto cortés, irreprochable, tal vez ineludible”, intensificado por las pausas.

2.4. DIRECCIÓN: **única**, ceñida al tema principal, las emociones narradas en primera persona.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: **trimembres**, el esquema de la melancolía.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: En la correspondencia entre la emoción y la palabra, la modulación circunfleja equivale a la expresión de los estados afectivos. Teniendo en cuenta el predominio emocional sobre el lógico de estas frases, y que éstas siguen también la tendencia usual de preferir el descenso y la suspensión antes que el ascenso, los grupos melódicos del texto, compuestos en su mayoría como ya se ha dicho por oraciones trimembres, responden al esquema definido por Tomás Navarro Tomás para las tres unidades: A x a · C (anticadencia, semianticadencia y cadencia). La inflexión es grave, doliente, reiterada e intensa.

3.3. TIPO: **sentimental**, por la tristeza arrastrada, el silencio, el predominio emocional.

3.4. PAUSAS: **enfáticas**, más próximas en la acumulación con clímax de adjetivos descrita, que intensifica abreviando los grupos. Pero en el resto del texto, la distancia entre pausas es considerable, dando lugar a grupos de longitud media o extensa.

3.5. PODER TONAL: El sonido es uniforme, insistente y sostenido, sin cambios, que con gravedad se afirma sobre el arrebatador sentimiento de tristeza y pérdida.

Las vocales no son luminosas, sino oscuras, apropiadas para la queja y la separación. Las consonantes que arrastran su sonoridad a través del texto son la consonante c, equivalente al fonema /k/, que imprime su dureza, velocidad, agudeza, y que comienza la lectura con un primer golpe de pasión y rabia (“La **C**andente”); la /t/, que trasmite igualmente un molde agudo, rápido, abrupto, casi diminuto; el sonido /b/,

en sus dos grafías españolas b y v, que contrarrestan el efecto anterior a través de su suavidad húmeda y su lentitud amorosa, y el zumbido dulce, casi un tarareo de la /m/, que junto al sonido anterior, actúa equilibrando el efecto final.

/c/:

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación. Consideré que el treinta de abril era su cumpleaños; visitar ese día la casa de la calle Garay para saludar a su padre y a Carlos Argentino Daneri, su primo hermano, era un acto cortés, irreprochable, tal vez ineludible. De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la abarrotada salita, de nuevo estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos.

/t/:

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación. Consideré que el treinta de abril era su cumpleaños; visitar ese día la casa de la calle Garay para saludar a su padre y a Carlos Argentino Daneri, su primo hermano, era un acto cortés, irreprochable, tal vez ineludible. De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la abarrotada salita, de nuevo estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos”.

El balbuceo de la /b/ se deja sentir con intensidad (b/v):

“La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación. Consideré que el treinta de abril era su cumpleaños; visitar ese día la casa de la calle Garay para saludar a su padre y a Carlos Argentino Daneri, su primo hermano, era un acto cortés, irreprochable, tal vez ineludible. De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la abarrotada salita, de nuevo estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos”.

Así como el tarareo de la /m/:

“La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación. Consideré que el treinta de abril era su cumpleaños; visitar ese día la casa de la calle Garay para saludar a su padre y a Carlos Argentino Daneri, su primo hermano, era un acto cortés, irreprochable, tal vez ineludible. De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la abarrotada salita, de nuevo estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos”.

#### 4.- TIMBRE:

4.1. RIMAS INTERIORES: se aprecia una rica polirrima alternante, que contribuye a aportar serenidad al texto, al tiempo que vincula interiormente los conceptos a los que une al reiterar los mismos sonidos y fonemas a través del recorrido de las frases. Son graves, alejadas y asonantes, con preferencia por la tonalidad oscura de las vocales. El final, unido por la estructura paralelística, queda suelto.

El esqueleto rimado y conceptual que se desprende, configurado por el léxico unido semántica y rítmicamente (por su similitud sonora) es el siguiente – no se menciona todas las palabras rimadas, sino aquellas pertinentes para ilustrar la fuerza unitiva del ritmo de timbre en el texto -:

Rima a: febrero – miedo – fierro – la repetición de la palabra universo - primero.

Rima b: murió – rebajó – dolió – (yo) no - humillación,

Rima c: vez – sé, creando una escisión a modo de ecuador del fragmento, y más lejana, consideré - cortés.

Y cerrando el ciclo más intenso, junto a la rima b, la d enlaza: exasperado – cumpleaños – hermano.

#### OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS:

Además de los paralelismos anafóricos finales, ya aludidos (“De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la abarrotada salita, de nuevo estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos”), son rítmicas, además de importantes desde un punto de vista semántico y pragmático, las **repeticiones** de murió / muerta; cambio / cambiará y universo, encadenadas realmente en ese mismo orden jerárquico: muerte > cambio > universo, cuya interpretación inmediata es la identificación de la muerte de Beatriz como el cambio brusco y poderoso que alteró el universo completo de Borges.

Otro recurso estilístico que retrasa el ritmo para detenerse e intensificar el sentimiento es la **endiádis**: “el incesante y vasto”.

## 2) Página 179

“Estrofa a todas luces interesante – dictaminó -. El primer verso granjea el aplauso del catedrático, del académico, del helenista, cuando no de los eruditos a la violeta, sector considerable de la opinión; el segundo pasa de Homero a Hesíodo (todo un implícito homenaje, en el frontis del flamante edificio, al padre de la poesía didáctica), no sin remozar un procedimiento cuyo abolengo está en la Escritura, la enumeración, congerie o conglobación; el tercero - ¿barroquismo, decadentismo; culto depurado fanático de la forma? - consta de dos hemistiquios gemelos; el cuarto, francamente bilingüe, me asegura el apoyo incondicional de todo espíritu sensible a los desenfadados envites de la facecia. Nada diré de la rima rara ni de la ilustración que me permite, ¡sin pedantismo!, acumular en cuatro versos tres alusiones eruditas que abarcan treinta siglos de apretada literatura: la primera la *Odisea*, la segunda a los *Trabajos y días*, la tercera a la bagatela inmortal que nos depararan los ocios de la pluma del saboyano... Comprendo una vez más que el arte moderno exige el bálsamo de la risa, el *scherzo*. ¡Decididamente, tiene la palabra Goldoni!”

	Estrofa a todas luces interesante	a
	– dictaminó -.	b
	El primer verso granjea el aplauso	-
	del catedrático,	-
5	del académico,	c
	del helenista,	-
	cuando no de los eruditos a la violeta,	-
	sector considerable de la opinión;	b
	el segundo pasa de Homero a Hesíodo	-
10	(todo un implícito homenaje,	a
	en el frontis del flamante edificio,	c
	al padre de la poesía didáctica),	-
	no sin remozar un procedimiento	c
	cuyo abolengo	c
15	está en la Escritura,	-
	la enumeración,	d
	congerie o conglobación;	d
	el tercero	e
	- ¿barroquismo,	f
20	decadentismo;	f
	culto depurado fanático de la forma? -	-
	consta de dos hemistiquios gemelos;	e
	el cuarto,	-
	francamente bilingüe,	-
25	me asegura el apoyo incondicional	-
	de todo espíritu sensible	g
	a los desenfadados envites	g
	de la facecia.	-
	Nada diré de la rima rara	-
30	ni de la ilustración que me permite,	g

	¡sin pedantismo!,	f
	acumular en cuatro versos	e
	tres alusiones eruditas	h
	que abarcan treinta siglos	-
35	de apretada literatura:	-
	la primera la <i>Odisea</i> ,	-
	la segunda a los <i>Trabajos y días</i> ,	h
	la tercera a la bagatela inmortal	i
	que nos depararan los ocios	-
40	de la pluma del saboyano...	-
	Comprendo	j
	una vez más	i
	que el arte moderno	j
	exige el bálsamo de la risa,	-
45	el <i>scherzo</i> .	j
	¡Decididamente,	-
	tiene la palabra Goldoni!	-

## RITMOS:

**1.- CANTIDAD:** el fragmento presenta irregularidad métrica, con 47 unidades rítmicas heterométricas.

## **2.- INTENSIDAD:**

**2.1. ACENTO:** los **anfibracos**, dominantes, prestan su caminar sereno a la lectura del texto, cuyo ritmo comparten con algunos **troqueos** ("rima rara"). Es importante la presencia de algunos anapestos, pero son los anfibracos los pies pertinentes para determinar el impulso rítmico adoptado por este fragmento. Un acento antirrítmico, "el primer verso", desentona en la corriente adquirida desde el principio. La secuencia enumerativa con dos finales esdrújulos o dáctilo más uno grave o anfibraco resulta especialmente llamativo y es muy útil para reclamar la atención: "del catedrático, del académico, del helenista".

	oóo-o óo óo oóóó
	oóó
	o oó óo oóo-o oóo
	o oóóo
5	o oóóo
	o oóóo
	oo o o o oóóo o o oóo
	oó oóóóo o o-oóo
	o oóo óo o-oóo-o-oóóo
10	óo-o oóóo oóóo
	o o óo o oóo-oóóo
	o óo o o oóo oóóo
	o o oóo o oóóo
	oo oóóo
15	oó-o o-oóóo
	o-oóóóo



20      oóo-o oóóó  
          o oóó  
          oóóó  
          oóóóó  
          óo oóóó oóóó o o óo  
          óo o o oóóó oóó  
          o óo  
          óóóó oóó  
 25      o-oóóó-o oóó-oóóóó  
          o óo-oóóó oóó  
          o o oóóóó oóó  
          o o oóó  
          óo oó o o óo óo  
 30      o o o-oóóó o o oóó  
          o oóóó  
          oóóó o óo óo  
          o oóóó oóóó  
          o-oóó óo óo  
 35      o-oóóó oóóóó  
          o oóó o-oóóó  
          o oóó-o o oóó o óo  
          o oóó-o o oóóó-oóó  
          o o oóó o óo  
 40      o o óo o oóóó  
          oóó  
          oo o ó  
          o-o óo oóó  
          oóó-o óóó o o óo  
 45      o oóó  
          oóóóóó  
          óo o oóó oóó

## 2.2. RITMO: equilibrado, **ponderado**.

2.3. MOVIMIENTO: **circular**, se dispersa en cuatro ramales pero retorna finalmente al punto inicial. Ese movimiento principal se acompaña de ascensos y descensos ocasionados por las diferentes modalidades oracionales que reflejarían los cambios de ánimo y la agitación del personaje, y que concluyen en un clímax emocional.

2.4. DIRECCIÓN: De un punto en común desde el principio, la estrofa, parten cuatro disquisiciones diferentes, que vuelven a reunirse en una segunda ocasión para volver a dispersarse hasta un tercer y último encuentro que, como conclusión, presenta la estrofa inicial convertida ya en arte (clímax emocional). En diferentes momentos del texto pueden encontrarse *hasta cuatro direcciones diferentes, paralelas*, que transcurren armónicas en una carrera ceñida hacia la meta común.

## 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: las frases contienen un número superior a cuatro tonemas. Valiéndose de la *polifonía*, Borges parece tener la intención de mostrar la anarquía del pensamiento de su personaje a través de esa asimetría de sintonemas.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: El texto contiene diversidad tonal por la también variada modalidad textual adoptada, ya que comparten espacio frases enunciativas, aun

interrogativa, una tercera modalidad en la que los puntos suspensivos dejan una idea no determinada, aunque supuesta, y un última exclamativa. Las tonalidades variarán según correspondan a una u otra modalidad mencionadas, de forma que las primeras equivalen a una inflexión de **cadencia** (distinguiéndose siempre entre la parte tensiva y tónica, o prótasis, y la distensiva y átona, o apódosis); la interrogación, aunque es retórica, a un final alto o anticadencia; la suspensión será la apropiada para la oración con final inconcluso, y finalmente, la interjección a una semianticadencia, que llegará al climax emocional del fragmento.

3.3. TIPO: **dramático**, con constantes cambios y divisiones.

3.4. PAUSAS: **enfáticas**, marcan los ciclos de la emoción y los cambios de dirección ya citados. Se ensanchan ligeramente en la mitad para volver a su estrechamiento inicial en la conclusión, remarcada entre exclamaciones para reseñar el climax emocional alcanzado.

3.5. PODER TONAL: El poder vocálico mantiene una equilibrada tonalidad sin connotaciones de ningún signo. El consonántico recibe la influencia decidida de la /r/ y su poderosa irritación, casi gruñido ancestral. La contrarrestan los fonemas /m/, que lo ablandaría, y el rizo suave de la /f/. La /t/ aporta la agudeza inicial que reclamaría la atención del oyente: “Estrofa a todas luces interesante...”, y dos momentos concretos reciben el ímpetu asertivo y abrupto de la /y/: “apoyo”, “saboyano”.

El gruñido bajo, la irritación apenas contenida de la /r/ domina este alarde de soberbia del interlocutor de Borges:

“Nada diré de la rima rara ni de la ilustración que me permite, ¡sin pedantismo!, acumular en cuatro versos tres alusiones eruditas que abarcan treinta siglos de apretada literatura: la primera la *Odisea*, la segunda a los *Trabajos y días*, la tercera a la bagatela inmortal que nos depararan los ocios de la pluma del saboyano... Comprendo una vez más que el arte moderno exige el bálsamo de la risa, el *scherzo*.

/m/:

“Estrofa a todas luces interesante – dictaminó -. El primer verso granjea el aplauso del catedrático, del académico, del helenista, cuando no de los eruditos a la violeta, sector considerable de la opinión; el segundo pasa de Homero a Hesíodo (todo un implícito homenaje, en el frontis del flamante edificio, al padre de la poesía didáctica), no sin remozar un procedimiento cuyo abolengo está en la Escritura, la enumeración, congerie o conglobación; el tercero - ¿barroquismo, decadentismo; culto depurado fanático de la forma? - consta de dos hemistiquios gemelos; el cuarto, francamente bilingüe, me asegura el apoyo incondicional de todo espíritu sensible a los desenfadados envites de la facecia. Nada diré de la rima rara ni de la ilustración que me permite, ¡sin pedantismo!, acumular en cuatro versos tres alusiones eruditas que abarcan treinta siglos de apretada literatura: la primera la *Odisea*, la segunda a los *Trabajos y días*, la tercera a la bagatela inmortal que nos depararan los ocios de la pluma del saboyano... Comprendo una vez más que el arte moderno exige el bálsamo de la risa, el *scherzo*. ¡Decididamente, tiene la palabra Goldoni!”.

/f/:

“Estrofa a todas luces interesante – dictaminó -. El primer verso granjea el aplauso del catedrático, del académico, del helenista, cuando no de los eruditos a la violeta, sector considerable de la opinión; el segundo pasa de Homero a Hesíodo (todo un implícito homenaje, en el frontis del flamante edificio, al padre de la poesía didáctica), no sin remozar un procedimiento cuyo abolengo está en la Escritura, la enumeración, congerie o conglobación; el tercero - ¿barroquismo, decadentismo; culto depurado fanático de la forma? - consta de dos hemistiquios gemelos; el cuarto, francamente bilingüe, me asegura el apoyo incondicional de todo espíritu sensible a los desenfadados envites de la facecia. Nada diré de la rima rara ni de la ilustración que me permite, ¡sin pedantismo!, acumular en cuatro versos tres alusiones eruditas que abarcan treinta siglos de apretada literatura: la primera la *Odisea*, la segunda a los *Trabajos y días*, la tercera a la bagatela inmortal que nos depararan los ocios de la pluma del saboyano... Comprendo una vez más que el arte moderno exige el bálsamo de la risa, el *scherzo*. ¡Decididamente, tiene la palabra Goldoni!.”

#### 4.- TIMBRE:

4.1. RIMAS INTERIORES: Se perciben, algo difusas y asonantes, pero con brillantez y claridad. Su función conectora es aquí también evidente (al igual que en ocasiones anteriores sólo se mencionarán las rimas y los elementos rimados pertinentes para ilustrar el efecto de enlace semántico del ritmo de timbre):

rima a: une a la bina interesante – homenaje,

rima b: dictaminó – opinión ,

rima d: enumeración – conglobación, pareja, a su vez, relacionada con la enlazada por la rima b,

rima f: barroquismo – decadentismo – pedantismo,

rima i: inmortal – más,

rima j: comprendo – moderno – scherzo.

#### OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS:

Las **enumeraciones** contribuyen a establecer el movimiento y las cuatro direcciones comentadas más arriba: “Estrofa a todas luces interesante – dictaminó -. **El primer verso** granjea el aplauso del catedrático, del académico, del helenista, cuando no de los eruditos a la violeta, sector considerable de la opinión; **el segundo** pasa de Homero a Hesíodo (todo un implícito homenaje, en el frontis del flamante edificio, al padre de la poesía didáctica), no sin remozar un procedimiento cuyo abolengo está en la Escritura, la enumeración, congerie o conglobación; **el tercero** - ¿barroquismo, decadentismo; culto depurado fanático de la forma? - consta de dos hemistiquios gemelos; **el cuarto**, francamente bilingüe, ... acumular en cuatro versos tres alusiones eruditas que abarcan treinta siglos de apretada literatura: **la primera** la *Odisea*, **la segunda** a los *Trabajos y días*, **la tercera** a la bagatela inmortal que nos depararan los ocios de la pluma del saboyano...”

## 3) Página 189

“- Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges.”

5        - Beatriz,  
           Beatriz Elena,  
           Beatriz Elena Viterbo,  
           Beatriz querida,  
           Beatriz perdida  
           para siempre,  
           soy yo,  
           soy Borges.

### RITMOS:

**1.- CANTIDAD:** este fragmento breve presenta una irregularidad métrica, con 8 unidades rítmicas heterométricas.

#### **2.- INTENSIDAD:**

**2.1. ACENTO:** se puede sentir la simetría total de la parte central, que **une yambo + anfibraco** tratando de combinar el comienzo agresivo y el sosiego y equilibrio posterior, con el que parece concluir. No obstante, es tangible la emoción serena, pero emoción al fin y al cabo, ya el fragmento corresponde al momento de mayor inflexión emocional del relato (el reencuentro de Borges con la imagen/presencia estática de su amada desaparecida).

5        oó  
           oo oóo  
           oo oóo oóo  
           oó oóo  
           oó oóo  
           oo óo  
           o o  
           o óo

**2.2. RITMO:** es **compacto**, con una doble fuerza que tira en sentidos contrarios, como ya se ha indicado.

**2.3. MOVIMIENTO:** a pesar de la brevedad del fragmento puede apreciarse un doble movimiento que asciende hasta la unidad 6ª, para descender suavemente en las dos últimas. Correspondería a un momento de fuerte **clímax emocional**

**2.4. DIRECCIÓN:** es **única**, emotiva.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: la frase se compone de **múltiples** tonemas basados en la repetición intensificadora de la emoción, con lo que refleja la asimetría propia del predominio emocional y alejado del equilibrio lógico.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: **anticadencia** progresiva hasta la 6ª unidad, **semicadencia** en las dos últimas.

3.3. TIPO: **sentimental** y efectivista.

3.4. PAUSAS: frecuentes, **enfáticas**, importantísimas para la intensificación emocional lograda.

3.5. PODER TONAL: el fonema de tono bajo oclusivo /b/, en sus dos grafías españolas b y v, es el que mayor suavidad y lentitud proporciona al clímax emocional, repitiendo su húmeda textura tanto en las cinco ocasiones en las que se pronuncia el nombre de la amada, como en su apellido, así como en la alusión a sí mismo que hace el narrador. Le acompaña la dulzura de la /z/ para establecer una estructura suave.

### 4.- TIMBRE:

4.1. RIMAS INTERIORES: el ritmo del párrafo no se basa, como ya se ha visto, en las similicadencias, sino en la intensificación emotiva lograda a través de la repetición y las pausas. Pero no sería justo obviar la asonancia que enlaza querida – perdida, lexías unidas aquí por una doble conexión: semántica y fónica.

### OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS:

La mencionada **repetición** con clímax.

#### 4) Página 191

“Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph). Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he

visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré.

En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de así intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendía que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mimas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de un casa de Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Invernes a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkamaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían vistos este objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.

Sentí infinita veneración, infinita lástima.”

	Arribo,	a
	ahora,	-
	al inefable centro de mi relato;	b
	empieza, / aquí,	-
5	mi desesperación de escritor.	-
	Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos	a
	cuyo ejercicio presupone un pasado	b
	que los interlocutores comparten;	c

10	¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?	c
	Los místicos,	-
	en análogo trance,	a
	prodigan los emblemas:	c
	para significar la divinidad,	-
15	un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros;	-
	Alanus de Insulis,	d
	de una esfera	d
	cuyo centro está en todas partes	-
20	y la circunferencia	e
	en ninguna;	f
	Ezequiel,	c
	de un ángel de cuatro caras que a un tiempo	-
	se dirige al Oriente y al Occidente,	g
25	al Norte y al Sur.	-
	No en vano rememoro esas inconcebibles analogías;	h
	alguna relación tienen con el Aleph).	c
	Quizá los dioses no me negarían	h
	el hallazgo de una imagen equivalente,	g
30	pero este informe quedaría	h
	contaminado de literatura,	f
	de falsedad.	i
	Por lo demás,	i
	el problema central es irresoluble:	-
35	la enumeración,	j
	siquiera parcial,	-
	de un conjunto infinito.	a
	En ese instante gigantesco,	-
	he visto millones de actos deleitables o atroces;	-
40	ninguno me asombró	j
	como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto,	-
	sin superposición y sin transparencia.	e
	Lo que vieron mis ojos fue simultáneo:	k
	lo que transcribiré,	b
45	sucesivo,	a
	porque el lenguaje lo es.	c
	Algo, sin embargo,	k
	recogeré.	c
50	En la parte inferior del escalón,	j
	hacia la derecha,	-
	vi una pequeña esfera tornasolada,	l
	de así intolerable fulgor.	j
	Al principio la creí giratoria;	-
	luego comprendía que ese movimiento	ll
55	era una ilusión	j
	producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba.	l
	El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros,	ll

	pero el espacio cósmico estaba ahí,	-
	sin disminución de tamaño.	m
60	Cada cosa	n
	(la luna del espejo, digamos )	m
	era infinitas cosas,	n
	porque yo claramente la veía	ñ
	desde todos los puntos del universo.	ll
65	Vi el populoso mar,	-
	vi el alba y la tarde,	o
	vi las muchedumbres de América,	ñ
	vi una plateada telaraña en el centro	ll
	de una negra pirámide,	o
70	vi un laberinto roto	-
	(era Londres),	-
	vi interminables ojos inmediatos	p
	escrutándose en mí como en un espejo,	ll
	vi todos los espejos del planeta	ñ
75	y ninguno me reflejó,	-
	vi en un traspatio de la calle Soler	-
	las mimas baldosas que hace treinta años	p
	vi en el zaguán de un casa de Fray Bentos,	ll
	vi racimos, nieve, tabaco,	p
80	vetas de metal, vapor de agua,	-
	vi convexos desiertos ecuatoriales	o
	y cada uno de sus granos de arena,	q
	vi en Invernes a una mujer que no olvidaré,	c
	vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo,	ll
85	vi un cáncer en el pecho,	ll
	vi un círculo de tierra seca en una vereda,	q
	donde antes hubo un árbol,	p
	vi una quinta de Adrogué,	c
	un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio,	a
90	la de Philemon Holland,	i
	vi a un tiempo cada letra de cada página	-
	(de chico, yo solía maravillarme	-
	de que las letras de un volumen cerrado	r
	no se mezclaran y perdieran	q
95	en el decurso de la noche),	-
	vi la noche y el día contemporáneo,	r
	vi un poniente en Querétaro	r
	que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala,	s
	vi mi dormitorio sin nadie,	-
100	vi en un gabinete de Alkamaar	i
	un globo terráqueo entre dos espejos	ll
	que lo multiplican sin fin,	-
	vi caballos de crin arremolinada,	s
	en una playa del Mar Caspio en el alba,	s
105	vi la delicada osatura de una mano,	-
	vi a los sobrevivientes de una batalla,	s
	enviando tarjetas postales,	-



	vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española,	-
	vi las sombras oblicuas de unos helechos	t
110	en el suelo de un invernáculo,	-
	vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos,	t
	vi todas las hormigas que hay en la tierra,	u
	vi un astrolabio persa,	u
	vi en un cajón del escritorio	-
115	(y la letra me hizo temblar)	i
	cartas obscenas, increíbles, precisas,	h
	que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino,	t
	vi un adorado monumento en la Chacarita,	h
	vi la reliquia atroz	v
120	de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo,	t
	vi la circulación de mi oscura sangre,	-
	vi el engranaje del amor	v
	y la modificación de la muerte,	-
	vi el Aleph, desde todos los puntos,	-
125	vi en el Aleph la tierra,	u
	y en la tierra otra vez el Aleph	c
	y en el Aleph la tierra,	u
	vi mi cara y mis vísceras,	u
	vi tu cara,	s
130	y sentí vértigo y lloré,	c
	porque mis ojos habían visto este objeto	t
	secreto y conjetural,	i
	cuyo nombre usurpan los hombres,	-
	pero que ningún hombre ha mirado:	-
135	el inconcebible universo.	t
	Sentí infinita veneración,	-
	infinita lástima.	-

### RITMOS:

**1.- CANTIDAD:** Este fragmento largo presenta una irregularidad métrica, con 137 unidades rítmicas heterométricas distribuidas en tres partes sintácticas, semánticas y rítmicas de idéntica irregularidad métrica. La primera parte estaría conformada por el bloque inicial, hasta recogeré. La segunda, por el grueso central, y la última por la frase paralelistica final.

### **2.- INTENSIDAD:**

**2.1. ACENTO:** como puede comprobarse a simple vista, caracteriza al texto una diversidad acentual imposible aparentemente de encasillarla dentro de un tipo u otro de ritmo. Sin embargo, una lectura más detenida va dejándose llevar, según los momentos debido a la excesiva longitud del texto, por un determinado ritmo.

Desde el principio podemos apreciar cómo el comienzo **anfibraco** se repite con frecuencia significativa, a veces encadenando series de palabras (“que mi temerosa memoria apenas abarca”: o o oóó oóo-oóo oóo, línea 10; “pequeña esfera”, línea 51; “convexos desiertos”, línea 81; “prodigan los emblemas”, línea 13; “espejos del planeta”, línea 74; “volumen cerrado”, línea 93; “mezclaran y perdieran”, línea 94; “enviando tarjetas postales”, línea 106), convirtiéndose así en el impulso inconsciente que guía nuestra lectura y nuestra percepción de la misma.

El segundo pie en importancia es el **troqueo**, que también puede apreciarse combinado en binas de palabras (“mismo punto”, línea 41; “donde antes hubo un árbol”, línea 87; “era Londres”, línea 71...). Ambos aportan al texto una textura suave, de expresividad templada y sosegada, femenina, armónica, en una palabra, equilibrio. La simetría silábica y acentual de “contaminado de literatura”, (línea 31), entre otros casos, contribuiría también a crear ese adecuado ambiente de equilibrio.

Cuatro casos detectados de acento antirrítmico: “algún modo”, línea 16; relación tienen”, línea 27; “sentí vértigo”, línea 130; “ningún hombre”, línea 134, romperían, sin embargo, esa tendencia hacia la ponderación con sus apariciones, pero no son lo suficientemente importante como destruir el impulso general, sino que, muy al contrario, es éste quien se impone a aquéllos.

	oóo
	oóo
	o oóó óo o o oóo
	oóo / oó
5	o oóóó o oóó
	oo oóo-o o oóó o óoo
	oo oóó oóóo-o oóo
	o o oóóóó oóo
	óo oóó o o óo o oóóo oó
10	o o oóó oóo-oóo oóo
	o óoo
	o oóoo óo
	oóo o oóo
	oo oóó o oóóó
15	o óo-óo o-o óoo
	o o-oó óo o óo o óoo
	oóo o-óoo
	o-oo-oóo
	oo óo-oó-o óo óo
20	o o oóóóo
	o oóo
	oóó
	o-o óo o óo óo o-o-o óo
	o oóo-o oóo-o-o oóóo
25	o óo-o-o ó
	o-o óo oóóo-oo oóóóo oóóóo
	oóo oóó óo o o oó
	oó o óo o o oóóo
	o oóo o-oo-oóo oóóóo
30	oo-oo-oóo oóóo
	oóóóo o oóóóo
	o oóó
	o o oó
	o oóo oó o oóóóo
35	o-ooóóó
	oóo oó

0-0 000-0000  
 0 00-000 0000  
 0 00 000 0-00 0000 0-000  
 40 000 0-000  
 00-0 00 0 0 00 0000 0 00 00  
 0 00000 0 0 0000  
 0 0 00 0 00 0 0000  
 0 0 0000  
 45 0000  
 00-0 000 0-0  
 00 / 0 000  
 0000  
  
 0 0 00-000 0 000  
 50 00 0 000  
 0-00 000-000 00000  
 0-00-00000 00  
 0 000 0 00 0000  
 00 0000 0-00 0000  
 55 00-00-000  
 0000 0 0 00000 00000 0 0000  
 0 0000 0 00 000 0 0 0 0 0000  
 00-0 000 000-000-00  
 0 0000 0 000  
 60 00 00  
 0 00 0 000 / 000  
 00-0000 00  
 00 0 0000 0 000  
 00 00 0 00 0 0000  
 65 0-0 0000 0  
 0-0 00-0 0 00  
 0 0 0000 0-0000  
 0-00 0000 0000 0 0 00  
 0-00 00 0000  
 70 0-0 0000 00  
 00 00  
 0-00000 00 0000  
 00000-0 0 00-0 0 000  
 0 00 0 000 0 000  
 75 0 000 0 000  
 0-0 0 000 0 0 00 00  
 0 00 000 0-00 00-00  
 0-0 0 00 0-00 00 0 0 00  
 0 000 / 00 / 000  
 80 00 0 00 / 00 0-00  
 0 000 000 00000  
 0 00-00 0 0 00 0-000  
 0-0 000 0-00 00 0 0-0000  
 0 0 000 0000 / 0 000 00  
 85 0-0 00 0 0 00  
 0-0 000 0 00 00 0 00 000  
 00-00 00-0 00  
 0-00 00 0-000  
 0 000 0 0 000 00 000 0 00  
 90 0 0 000 00  
 0-0-0 00 00 00 0 00 000  
 0 00 0 000 00000  
 0 0 0 00 0-0 000 000  
 0 0 000 0 000  
 95 0 0 000 0 0 00

o o óo-o-o óo oooooo  
 o-o oóo-o oóoo  
 o oóoo oóo o oó o-o óo-o oóo  
 o o oóoo o óo  
 100 o-o o oóoo o-oóoo  
 o óo oóoo-o o oóo  
 o o oooooo o ó  
 o oóo o ó oooooo  
 o oo óo o o óo-o o óo  
 105 o o oóoo-oóoo o-oó óo  
 o-o o oooooo o-oó oóo  
 oóoo oóo oóo  
 o-o o oooooo o oóo oo oóo oóoo  
 o o óo oóo o-oó oóo  
 110 o o óo o-o oooooo  
 o óo / óoo / oóo / oóoo o-oóoo  
 o óo o oóo o-o-o óo  
 o-o oóoo óo  
 o-o o oó o oóoo  
 115 o o óo o-óo oó  
 óo oóo / oóoo / oóo  
 o oó oóo oóoo-o óo oóoo  
 o-o oóoo oóoo-o o oóoo  
 o o oóo-oó  
 120 o o o oooooo oóo óo oó oóo  
 o o oooooo o o-oóo óo  
 o-o oóoo o oó  
 o o oooooo o o óo  
 o-o oó / oo óo o óo  
 125 o-o o oó o óo  
 o-o o óo-oo o o oó  
 o-o o oó o óo  
 o o óo-o o oóoo  
 o o óo  
 130 o oó óoo-o oó  
 oo o óo oóo óo-oo-oóo  
 oóo-o oooooo  
 oo óo-oóo o óo  
 oo o oó óo-o oóo  
 135 o oooooo-oóoo  
 oó oóoo oooooo  
 oóoo óoo

2.2. RITMO: **ponderado**, con partes en los que se hace más fluido.

2.3. MOVIMIENTO: **linear ascendente**, con un crecimiento progresivo de la intensidad expresiva hacia la culminación, el clímax final (infinita lástima).

2.4. DIRECCIÓN: **una y mil**, tal y como vienen recogidas las imágenes y sensaciones proyectadas por el misterioso Aleph, que, a su vez, ejerce de catalizador y unificador de todas ellas.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: son mayoritariamente de **trimembres**, de nuevo, la combinación sintáctica y rítmica más adecuada para la expresión de la melancolía, de la tristeza.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: son, por lo general, de extraordinaria **brevedad e intensidad** emocional. Salvo una frase interrogativa (líneas 9 y 10), a la que le corresponde un final ascendente, y una suspensión parentética que dejaría la idea incompleta, por supuesta, (línea 61), los grupos se suceden con cadencia continuada en línea progresivamente ascendente, como ya hemos visto, con dos momentos álgidos al finalizar las dos primeras partes, en los que la intensidad aumenta y los grupos se estrechan, para culminar en la breve y última parte, que explicita el clímax del fragmento.

3.3. TIPO: **mezcolanza** de sentimental y narrativo.

3.4. PAUSAS: **enfáticas**. En concordancia con los grupos melódicos, es notorio su estrechamiento en dos puntos concretos del relato, al final de las dos primeras partes, provocando consecuentemente el acortamiento de los grupos de los que se constituye en frontera para intensificar la expresividad de la emoción descrita.

3.5. PODER TONAL: las vocales predominantes serán las **oscuras**, más apropiadas para la descripción del misterio y el recogimiento de lo secreto.

En cuanto a las consonantes, la /r/ junto a la /t/ realizan un movimiento circular, al abrir y cerrar el texto, mientras que en el desarrollo secuencial del mismo se alternan, y por este orden, los siguientes fonemas: la /s/ y la /t/ en un fragmento que abre y cierra la g, en sonido /j/; la /f/; la /v/ en la enumeración que compartirá en su momento inicial con la /m/, y después con la /p/; la /r/ de nuevo; la /k/; finalmente la /t/, la /l/ y la /z/.

El molde agudo de la /t/ y la irritación poderosa de la /r/ reclamarán la atención desde al principio:

“**A**ffibo, aho**r**a, al inefable cen**t**ro de mi rela**t**o; empieza, aquí, mi desesperación de escri**t**or. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocu**t**ores compa**r**ten; ¿cómo trans**m**itir a los o**t**ros el infinito Aleph, que mi tem**e**rosa mem**o**ria apenas abar**c**a?”.

El carácter interiorizante y meditabundo de la /m/ recoge en esa parte el testigo, con su zumbido penetrante:

“...com**p**arten; ¿cómo trans**m**itir a los otros el infinito Aleph, que mi tem**e**rosa mem**o**ria apenas abar**c**a? Los m**i**sticos, en análogo trance, prodigan los emble**m**as: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún m**o**do es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. (No en vano rem**e**mor**o** esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph).“

La /m/ se difumina hasta casi desaparecer de la escena, para dejar paso, una frase más lejos, a la agudeza suave, disimulada, sutil y ligeramente explosiva de la /s/ y a la rapidez de la /t/:

“En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré”.

La g, en sonido /g/ y /j/, abre y cierra el fragmento con su profundidad gutural: gigantesco, lenguaje, sin embargo.

El fonema /f/ recorre el texto desde el principio hasta el fin con una mayor presencia en tres momentos claves: al inicio, en esta secuencia y al final. En las tres ocasiones impregna de rizo suave los labios:

“Arribo, ahora, al infame centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?”

“...En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de así intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendía que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, ...”

“...vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían vistos este objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.

Senti infinita veneración, infinita lástima.”

La palabra “infinito” es clave. Aparecida en el texto en cuatro ocasiones, y una quinta con el sinónimo “lo multiplican sin fin”, es definitiva.

La *enumeración* a la que da paso alterna diferentes fonemas significativos según el contenido que resalta en cada momento, pero con la /v/ omnipresente, y su sonido de suave humedad y lentitud:

“...porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, Vi el alba y la tarde, Vi las muchedumbres de América, Vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, Vi un laberinto roto (era Londres), Vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, Vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, Vi en un traspaso de la calle Soler las mimas baldosas que hace treinta años Vi en el zaguán de una casa de Fray Bentos, Vi racimos, nieve, tabaco, Vetas de metal, Vapor de agua, Vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, Vi en Invernes a una mujer que no olvidaré, Vi la Violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, Vi un círculo de tierra seca en una Vereda, donde antes hubo un árbol, Vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera Versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, Vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un Volumen cerrado no se

mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), **Vi** la noche y el día contemporáneo, **Vi** un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, **Vi** mi dormitorio sin nadie, **Vi** en un gabinete de Alkamaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, **Vi** caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, **Vi** la delicada osatura de una mano, **Vi** a los sobre**Vi**vientes de una batalla, **enVi**ando tarjetas postales, **Vi** en un escaparate de Mirzapur una baraja española, **Vi** las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un in**V**ernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, **Vi** un astrolabio persa, **Vi** en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, **Vi** un adorado monumento en la Chacarita, **Vi** la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz **Vi**terbo, **Vi** la circulación de mi oscura sangre, **Vi** el engranaje del amor y la modificación de la muerte, **Vi** el Aleph, desde todos los puntos, **Vi** en el Aleph la tierra, y en la tierra otra **Ve**z el Aleph y en el Aleph la tierra, **Vi** mi cara y mis **Vi**sceras, **Vi** tu cara, y sentí **Ve**rtigo y lloré, porque mis ojos habían **Vi**stos este objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible uni**Ve**rso.

Sentí infinita **Ve**neración, infinita lástima”.

La /v/ comparte este párrafo inicialmente con la /m/ y su zumbido interior:

“... Al principio la creí giratoria; luego **co**mprendía que ese **mo**vi**mi**ento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El **diá**metro del Aleph sería de dos o tres centí**me**tros, pero el espacio cósm**mi**co estaba ahí, sin **dis**minución de ta**ma**ño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos ) era infinitas cosas, porque yo **clara**mente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso **ma**r, vi el alba y la tarde, vi las **mu**chedumbres de **Amé**rica, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi inter**mi**nables ojos in**me**diatos escrutándose en **mi** **co**mo en un espejo, ...”

La /p/ y su sinceridad, su actividad, su razón, cobran protagonismo en este punto:

“Vi el **po**puloso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una **pl**ateada telaraña en el centro de una negra **pi**rámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un **es**pejo, vi todos los **es**pejos del **pl**anetas y ninguno me reflejó, vi en un **tras**pa**ti**o de la calle Soler las mimas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de un casa de Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, **va**por de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Invernes a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuer**po**, vi un cáncer en el **pe**cho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la **pr**imer versión inglesa de **pl**inio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada **pá**gina ...

La /t/ se deja sentir de nuevo en “**ta**baco, **ve**las de **me**tal, vapor de agua, vi convexos **des**ier**to**s **ecu**ato**ri**ales”.

Así como la /r/, que como hemos anticipado, serán fonemas fundamentales que ejercerán de paréntesis de apertura y cierre:

“Vi el populoso mañ, vi el alba y la tañde, vi las muchedumbñes de América, vi una plateada telaña en el centño de una negña pirámide, vi un labefinto foto (eña Londres), vi interminables ojos inmediatos escñutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planetas y ninguno me reflejó, vi en un tñaspatio de la calle Soleñ las mismas baldosas que hace tñeinta años vi en el zaguán de un casa de Fñay Bentos, vi ñacimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapoñ de agua, vi convexos desieñtos ecuatoriales y cada uno de sus gñanos de aña, vi en Inveñnes a una mujer que no olvidañé, vi la violenta cabelleña, el altivo cueñpo, vi un cáncelñ en el pecho, vi un cíñculo de tieñña seca en una veñeda, donde antes hubo un áñbol, vi una quinta de Adñogué, un ejemplañ de la pñimeña veñsión inglesa de Plinio,...”

La c, en fonema /k/, también en grafía q, será el único sonido de dureza y velocidad destacable por su presencia pertinente, si bien es pronto contrarrestado por la la /c/ en pronunciación z:

“... (de chiñco, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen ñerrado no se meñclaran y perdieran en el deñcurso de la noche), vi la noche y el día ñontemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el ñolor de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkamaar un globo terráñqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, vi Caballos de Crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la deliñcada osatura de una mano, ...”

Acercándonos al final la /t/ y la /r/ inician su precipitada ascensión emotiva, pero otros sonidos, como la plasticidad y suavidad de la /l/, y la estructura dulce de la z serán de nuevo el tejido de sosiego:

“vi a los sobrevivientes de una batallá, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, mareñadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, preñcisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroñ de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo,...”

Muy próximos al desenlace final, los racimos de consonantes ngr, rt, rp y sr agudizan el sentido auditivo, provocan extrañamiento, crean expectativas ante lo inminente:

“... vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían vistos este objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible univeñso.

Sentiñ infinita veneración, infinita lástima.”



El final es rotundo y, como el principio, llega con abundancia de /r/ y grupos combinados con este fonema, junto a la agudeza de la /t/.

Recapitulando lo que el poder consonántico implica para este texto, recordemos cómo la /t/ y la /r/ reclaman la atención del lector ante lo misterioso e insólito a través del gruñido poderoso e irritado de la segunda y el molde agudo y abrupto de la primera. La /s/ y su embrujo agudo y sibilino compartirá espacio con la /t/ en un fragmento que abre y cierra la g, en sonido /j/, como un gorjeo profundo, gutural, ancestral y misterioso.

La /f/ llenará de rizos suaves de aire los labios que se preparan así para recibir la húmeda suavidad de la /b/ mientras el relato se lanza a una enumeración veloz de visiones increíbles donde, al principio, también la /m/ y su zumbido tendrán protagonismo, que cederán después a la sinceridad y la razón a través de la /p/. Un nuevo rugido en forma de /r/ emergerá de nuevo. El único sonido duro pertinente del texto, materializado a través de la /k/, arrastrará unas secuencias con velocidad y agudeza. Un regreso al sosiego en cierta forma será posible a través de la plasticidad y la dulzura de la /l/, y la estructura suave de la z.

Finalmente, los grupos de consonantes en los que participa la /r/: ngr, rt, rp y sr agudizarán el sentido auditivo entrando en la recta final, al provocar extrañamiento. En el desenlace serán la /t/ y la /r/ quienes inicien una intensa escalada hacia el clímax emocional que implica la clausura, y cuya coincidencia fonética con el principio del relato se convertirá en un buen conector sonoro entre ellos.

#### 4.- TIMBRE:

4.1. RIMAS INTERIORES: como puede apreciarse en el esquema rítmico del texto, están presente a lo largo de todo él, constituyéndose en herramienta fundamental para crear ritmo, junto al acento y las pausas. Son tan importantes y delicadas, que incluso a veces se realizan dentro de una misma unidad, como en “para significar la divinidad” (línea 14); “otra vez el Aleph” (línea 126), o “cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado”, (líneas 133 y 134), a través de los parónimos.

Atraviesan el texto por completo y con densidad, salvo alguna unidad suelta salteada, y establecen conexiones más allá de los lazos fonéticos, conectando conceptos afines o relacionados semánticamente en el contexto.

Rima a: arribo – símbolos – místicos, y como rima muy lejana, infinito - sucesivo,

Rima b: relato – pasado, y empobrecida por la distancia y la menor coincidencia de timbres, simultáneo,

Rima c: Aleph (repetido)– Ezequiel – (lo) es – recogeré – olvidaré – Adrogué – lloré,

Rima e: esfera – circunferencia – transparencia,

Rima f: ninguna – literatura,

Rima g: Occidente – equivalente,

Rima h: analogías - negarían – quedaría,

Rima i: falsedad – demás, unidas en la distancia a temblar y conjetural ,

Rima j: enumeración – asombró – escalón – fulgor – ilusión,

Rima ll: movimiento – universo – centro – espejo (repetido en plural) – cuerpo – pecho,

Rima q: arena – vereda – perdieran,

Rima u: tierra (3 veces) – vísceras,

Rima v: opone atroz – amor.

Como se ve, todas conectan conceptos a través del texto, casi como ejes semánticos o isotopías, pero entre ellas la rima ll es espectacular por enlazar palabras cuyo contenido conceptual reúne el tema central del fragmento, y del relato completo, con ayuda de la rima c.

### OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS:

La belleza de la **metáfora** hace también aquí su aparición en: “vi un laberinto rojo (era Londres)” (líneas 70 y 71). Dos anadiplosis son también utilizadas en el relato, como recurso literario y como enriquecedor del ritmo en cuanto la repetición que conllevan: “vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó” (líneas 72-75); “...no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneos” (líneas 94-96).

La narración está edificada, junto a todos los factores rítmicos descritos, sobre un constante e inabarcable **contraste**, que va tomando matices más misteriosos y extraños según se avanza en el lectura, y del que participa, como materia indescriptible, el propio objeto que origina el relato, o las sensaciones que de él se desprenden, tanto para el narrador como para el lector.

Tras el comienzo, en el que los deícticos ahora y aquí nos ubican en una total inmediatez, esta **oposición** se configura a través de una red de parejas léxicas opuestas semánticamente y unidas por el contexto literario:

- inefable... relato (línea 3),
- significar la divinidad (línea 14),
- un pájaro... es todos los pájaros (líneas 16 y 17),
- una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna (líneas 18 y 19),
- un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur (líneas 20 y 21),
- conjunto infinito (línea 37),
- instante gigantesco (línea 38),
- deleitables o atroces (línea 39),
- simultáneo / sucesivo (líneas 43 y 45)
- todos ocuparan el mismo punto (línea 41),
- cada cosa... era infinitas cosas (líneas 60 y 62),

Después la línea temática se precipita hacia una arrebatada **enumeración paralelística** de visiones precedidas por el verbo *vi*, la mayoría en relación antitética con otra similar, para elevar la intensidad notablemente a partir de “vi el Aleph, desde todos los puntos” (línea 124), y desembocar en la mayor de las tristezas: la lástima infinita.

En esa precipitada **ascensión emocional** hay momentos en los que la aceleración es mayor, elidiendo verbos y artículos para favorecer la rapidez.

El desatado final imprime mayor intensidad también a través de las **repeticiones** de los posesivos personales y del sustantivo Aleph, así como de los parónimos ya comentados.

En ese desenlace, otro recurso muy oportuno es el **quiasmo con retorno**: “vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra” (líneas 124 – 126), donde hay un intercambio triple de los conceptos angulares del relato que favorecen su confusión, mejor, su fusión en uno sólo ayudados por la rima interna (otra vez el Aleph):

Aleph – tierra; tierra – Aleph; Aleph – tierra.

Una vez alcanzado el **clímax**, llegado a él, parece detenerse con la fórmula **paralelelística** final, recrearse en el magnífico descubrimiento inmediato y ante la desorbitada emoción que le ha provocado, como siempre en Borges, de dos sentimientos encontrados: la desmedida admiración ante el prodigio, y la inconmensurable pequeñez del vulnerable e insignificante ser humano que lo contempla, reducido a casi la nada en relación con la grandeza del universo contemplado.

## EN INGLÉS

Si, como se sostiene en este trabajo desde el principio, el impulso rítmico es independiente de la modalidad discursiva adoptada, lírica o prosa, y del idioma en el que se viertan sus estructuras sintácticas, semánticas y rítmicas, es necesario introducirnos en otras lenguas diferentes al español. El escritor **Truman Capote** y el guionista **Ramon Chandler** nos van a servir de base para el inglés al prestarnos su escritura llena de vigor y de fuerza.

Continuando con los análisis de textos propuestos, esta vez la observación se detendrá en “Música para camaleones”, narración corta de Truman Capote que, en su versión original, se ha dejado desnudar para mostrar su esqueleto rítmico. Este se deja llevar por la combinación básica de los acentos yambo y anapesto, pletóricos de expresividad y fuerza. Además presenta una concentración acentual que deriva en un ritmo compacto, consistente.

Su evolución dibuja una estela con estructura *circular*, cuyo final busca el encuentro con el principio. A ello ayuda el poder tonal que actúa como una sombra repitiendo en toda la composición los fonemas contenidos en el título.

El ritmo de tono utiliza una variedad de grupos con *cadencia* descriptiva y narrativa. El ritmo de timbre se deja sentir a través de poderosas y ricas *rimas internas* que, también en inglés, actúan como mecanismos que consolidan la coherencia textual.

Otros recursos que proporcionan un ritmo cíclico son las repeticiones y la acumulación de diferentes categorías gramaticales. La sintaxis es condensada, precisa, el léxico agudo, sonoro. El resultado, fascinante.

El encuentro con Ramon Chandler queda reservado para el final de esta tesis, con extractos de sus diálogos en versión original y traducida, donde veremos la influencia de la voz en el ritmo y del resto de factores de la comunicación humana, como el paralenguaje y la kinesia.

## MUSIC FOR CHAMELEONS

TRUMAN CAPOTE

1)

"She is tall and slender, perhaps seventy, silver-haired, soigné, neither black nor white, a pale golden rum color. She is a Martinique aristocrat who lives in Fort de France but also has an apartment in Paris. We are sitting on the terrace of her house, an airy, elegant house that looks as if it was made of wooden lace: it reminds me of certain old New Orleans houses. We are drinking iced mint tea slightly flavored with absinthe.

Three green chameleons race one another across the terrace; one pauses at Madame's feet, flicking its forked tongue, and she comments: "Chameleons. Such exceptional creatures. The way they change color. Red. Yellow. Lime. Pink. Lavender. And did you know they are very fond of music?" She regards me with her fine black eyes. "You don't believe me?"

	She is tall and slender,	a
	perhaps seventy,	b
	silver-haired,	c
	soigné,	-
5	neither black nor white,	c
	a pale golden rum color.	d
	She is a Martinique aristocrat	-
	who lives in Fort de France	e
	but also has an apartment in Paris.	-
10	We are sitting on the terrace	e
	of her house,	f
	an airy,	b
	elegant house	f
	that looks as if it was made	g
15	of wooden lace:	g
	it reminds me of certain	e
	old New Orleans houses.	f
	We are drinking iced mint tea	b
	slightly flavored with absinthe.	e
20	Three green chameleons	h
	race one another	a
	across the terrace;	e
	one pauses at Madame's feet,	b
	flicking its forked tongue,	e

25	and she comments:	e
	“Chameleons.	h
	Such exceptional creatures.	h
	The way they change color.	d
	Red.	e
30	Yellow.	f
	Lime.	i
	Pink.	b
	Lavender.	a
	And did you know	f
35	they are very fond of music?”	b
	She regards me with her fine black eyes.	i
	“You don’t believe me?”	b

### RITMOS:

**1.- CANTIDAD:** Este fragmento presenta irregularidad métrica, con 37 unidades rítmicas heterométricas divididas en dos partes sintácticas y temáticas.

### **2.- INTENSIDAD:**

**2.1. ACENTO:** El comienzo es **yámbico**, fuerte, enérgico, vivo. Se repite (“who lives in Fort de France”: o ó o ó o ó) junto al **anapesto** (“but also has an apartment in Paris”: o o ó o oó o óo), otro pie igualmente vigoroso y agresivo, por lo que el texto recibe a través de su esqueleto conceptual una energía y énfasis muy expresivos. Muy pocos troqueos suavizan levemente la textura acencual, como en “neither black nor white”: óo ó o ó, sin embargo, incluso aquí el final es agudo.

	o-o ó o óo
	oó oóo
	óo ó
	oó
5	óo ó o ó
	o ó óo o óo
	o-o o oóo oóoó
	o ó o ó o ó
	o o ó o oóo o óo
10	o-ó óo ò o oó
	o o ó
	o óo
	óoó ó
	o ó o o o ó ó
15	o óo ó
	o óo o-o óo
	o ó-óo óo
	o-o óo ó o ó
	óo óo o óo
20	o o oóoo
	ó ó oóo
	oó o oó
	o óo o óo ó

25      óo o óo ó  
          o o óo  
          oóoo  
          ó oóoo óo  
          o ó o ó óo  
          ó  
 30      óo  
          ó  
          ó  
          oóo  
          o ó o ó  
 35      o-o óo ó o óo  
          o oó o o o ó ó ó  
          o ó oó ó

2.2. RITMO: **compacto**, con una considerable aculación acentual que, como hemos visto, le aporta una fuerte expresividad.

2.3. MOVIMIENTO: **linear**, avanzado hacia nuevas secuencias del argumento.

2.4. DIRECCIÓN: dos direcciones diferentes se **entrecruzan** en el texto: los dos personajes del relato (la descripción de ella y su entorno tamizado a través de los ojos del narrador), y los camaleones (su aparición y el comentario relativo a ellos).

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: la primera parte, que ocuparía el primer bloque, tiene oraciones de múltiples miembros, en clara *sintonía con la dinamicidad acentual*. En la segunda, por el contrario, predominan las frases unimembres, mostrando un pensamiento entrecortado y proporcionando un contraste con el primero, un desequilibrio intencionado.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: la entonación del idioma inglés requiere un registro medio **más alto** que el español. No obstante, y analizando las modalidades oracionales en las que se estructura el texto, podemos afirmar que salvo los dos ejemplos interrogativos, cuyo final es alto y con tendencia ascendente, las enunciaciones pertenecen a una tonalidad de cadencia en su mayoría.

3.3. TIPO: **dramático**, por el profundo cambio entre una y otra parte del fragmento. Por sus efectos, es claramente descriptivo.

3.4. PAUSAS: en concordancia con la extensión de los grupos melódicos, son más distanciadas e infrecuentes en la primera parte, acenciándose sus límites hasta incluso una sola palabra en la segunda parte, especialmente durante la enumeración de colores. Al efectuarse ese cambio, el ritmo se acelera.

3.5. PODER TONAL: Es significativa la reiterada presencia en el texto de los fonemas contenidos en el título, ya desde el inicio del relato, así como de las vocales altas.

En la primera parte es notable la presencia de racimos de consonantes, aportando consistencia y vigor:

"She is tall and slender, perhaps seventy, silver-haired, soigné, neither black nor white, a pale golden rum color. She is a Martinique aristocrat who lives in Fort de France but also has an apartment in Paris. We are sitting on the terrace of her house, an airy, elegant house that looks as if it was made of wooden lace: it reminds me of certain old New Orleans houses. We are drinking iced mint tea slightly flavored with absinthe".

En el párrafo destacan las vocales claras estimulando la lectura del relato, proporcionándole brillantez, salvo el fragmento: "...that looks as if it was made of wooden lace".

Un fonema significadamente reiterado es la /m/, que suaviza la percepción con su tarareo:

"She is tall and slender, perhaps seventy, silver-haired, soigné, neither black nor white, a pale golden rum color. She is a Martinique aristocrat who lives in Fort de France but also has an apartment in Paris. We are sitting on the terrace of her house, an airy, elegant house that looks as if it was made of wooden lace: it reminds me of certain old New Orleans houses. We are drinking iced mint tea slightly flavored with absinthe".

El molde agudo de la /t/ contrarrestará ese efecto con su pronunciación rápida y abrupta, pero el final en /th/ será relativamente más calmado:

"She is **t**all and slender, perhaps **seventy**, silver-haired, soigné, neither black nor **white**, a pale golden rum color. She is a **Martinique** aristocrat who lives in **Fort** de France but also has an **apartment** in Paris. We are **sitting** on the **terrace** of her house, an airy, elegant house that looks as if **it** was made of wooden lace: **it** reminds me of **certain** old New Orleans houses. We are drinking iced mint **t**ea slightly flavored with **th** absin**th**e".

La segunda parte aludida será más seductora, embaucadora, sugestiva y misteriosa, gracias en gran parte al rizo suave de la /f/:

"Three green **chameleons** race one another across the terrace; one pauses at Madame's **feet**, **flicking** its **forked** tongue, and she comments: "Chameleons. Such exceptional creatures. The way they change color. Red. Yellow. Lime. Pink. Lavender. And did you know they are very **fond of** music?" She regards me with her **fine** black eyes. "You don't **believe** me?"

#### 4.- TIMBRE:

4.1. RIMAS INTERIORES: brillantes, con poder conector entre conceptos vinculados semántica y rítmicamente en el relato, como veremos pormenorizadamente. Especial es la relación en la rima h, donde se une camaleón y criatura.

Rima a: slender – another – lavender.

Rima b: seventy – airy – tea – feet – pink – music – me.



Rima c: haired – white.

Rima d: color repetido.

Rima e: France – terrace (repetido) – certain – absinthe - red.

Rima f: house (repetido) – yellow – know.

Rima g: made – lace.

Rima h: chameleons (repetido) – creatures.

Rima i: lime – eyes.

## OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS

En la primera parte salta a la vista la acumulación de adjetivos o **distributio**, así como la **repetición** significativa de la palabra “house”, ya que nos encontramos en el comienzo del relato, basado en la descripción del personaje interlocutor y del entorno que envuelve a ambos:

“She is tall and slender, perhaps seventy, silver-haired, soigné, neither black nor white, a pale golden rum color. She is a Martinique aristocrat who lives in Fort de France but also has an apartment in Paris. We are sitting on the terrace of her **house**, an airy, elegant **house** that looks as if it was made of wooden lace: it reminds me of certain old New Orleans **houses**. We are drinking iced mint tea slightly flavored with absinthe”.

En la segunda parte se repite la **acumulación** adjetival, esta vez relativos al color: “Red. Yellow. Lime. Pink. Lavender”.

### 2) (Página 7)

“... I see you are looking at my black mirror.”

I am. My eyes distractedly consult it – are drawn to it against my will, as they sometimes are by the senseless flickering of an unregulated television set. It has that kind of frivolous power. Therefore, I shall overly describe it – in the chosen to discard narrative, character, and structure, restrict themselves to page-length paragraphs detailing the contours of a single object, the mechanics of an insolated movement: a wall, a white wall with a fly meandering across it.

“... I see you are looking at	a
my black mirror.”	b

I am.	a
My eyes distractedly consult it	c
5 - are drawn to it	c
against my will,	c
as they sometimes are by	d
the senseless flickering of	b
an unregulated television set.	e

10	It has that kind of frivolous power.	f
	Therefore,	f
	I shall overly describe it	c
	– in the chosen to discard narrative,	c
	character,	g
15	and structure,	g
	restrict themselves to page-length paragraphs	a
	detailing the contours of a single object,	e
	the mechanics of an insulated movement:	b
	a wall,	f
20	a white wall with a fly	d
	meandering across it.	c

### RITMOS:

1.- **CANTIDAD:** la irregularidad se percibe con 21 unidades heterométricas.

### 2.- INTENSIDAD:

2.1. **ACENTO:** De nuevo **yambos y anapestos**, los ritmos más vigorosos, son los predominantes. Ejemplos de anfibracos equilibran el fragmento, como en “character, and structure”, dónde, como veremos después, se produce sin embargo una inflexión fuerte procedente del poder tonal procedente de los grupos de consonantes.

	o ó o-ó óo o
	o óo
	ó-o
	o-óo oóo oó o
5	o ó o o
	oó o ó
	o o óo ó o
	o óo óoo o
	o oóoóo oóoó ó
10	o o o ó o óo óo
	óo
	o o óoo oó o
	o o óo o oó óoo
	oóo
15	o óo
	oó oó o ó ó óoo
	oóo o óo o o óo óo
	o oóo o o oóoó óo
	o ó
20	o ó ó o o ó
	óoo oó o

2.2. **RITMO:** compacto.

2.3. **MOVIMIENTO:** linear, descriptivo.

## 2.4. DIRECCIÓN: única.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: se repite el contraste entre la unidad única y la unión de múltiples ramas en una frase.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: **cadencia** descriptiva en esa combinación asimétrica de frases.

3.3. TIPO: **descriptivo**.

3.4. PAUSAS: en el párrafo, se produce una tendencia doble cuyos extremos convergen: el principio y el final es de gran proximidad entre pausas mientras en el centro se observa una tendencia al distanciamiento entre ellas. Es importante para el ritmo la radical distinción que hace en la tercera unidad antes de llegar al final del párrafo, donde juega con maestría a provocar un parón en la lectura que retenga la atención sobre el muro, separando el concepto del resto del discurso, cuando la dinámica adoptada era de la construcción sintáctica más larga.

3.5. PODER TONAL: Además de la sonoridad de las vocales, vibrantes, abiertas, vivas, el dominio de ellas es las consonantes duras y rápidas: /k/, /t/:

"I am. My eyes distractedly **consult it** – are drawn **to it against** my will, as they sometimes are by the senseless flickering of an unregulated television set. It has that kind of frivolous power. Therefore, I shall overly describe it – in the chosen to discard narrative, character, and structure, restrict themselves to page-length paragraphs detailing the contours of a single object, the mechanics of an isolated movement:..."

A partir de aquí es la /w/, más suave, la dominante, primero con mayor presencia para extinguir su influencia paulatinamente:

... a **w**all, a **w**hite **w**all **w**ith a fly meandering across it.

Es importante la triple acumulación de idénticos racimos de consonantes: "character, and structure, restrict", que provocan una inflexión de gran fuerza allí donde el acento se ha relajado.

### 4.- TIMBRE:

4.1. RIMAS INTERIORES: Todo el párrafo puede concebirse como un segmento rimado entre sí. No queda suelta ninguna unidad de lectura o locución. Especialmente rica y llamativa es la rima f, tanto por su proximidad como por lo espectacular de su reiteración de sonidos, realmente fuertes y sonoros. Respecto a los elementos unidos por las rimas, es más importante la rima b, que enlaza, aún en relativa distancia, los

conceptos más pertinentes semánticamente del texto: el espejo y el movimiento extraño, casi misterioso, que el narrador percibe en él.

Rima a: (loocking) at – (I) am – paragraphs,  
 Rima b: mirror – (flickering) of - movement,  
 Rima c: (consult) it – (to) it – will – (across) it,  
 Rima d: by – fly,  
 Rima e: set – object.  
 Rima f: power – therrefore,  
 Rima g: character – structure.

### 3) (página 12)

Raising my eyes from the mirror's demonic shine, I notice my hostess has momentarily retreated from the terrace into her shadowy salon. A piano chord echoes, and another. Madame is toying with the same tune. Soon the music lovers, assemble, chameleons scarlet, green, lavender, an audience that, lined out on the floor of the terra-cotta terrace, resembles a written arrangement of musical notes. A Mozartean mosaic.

	Raising my eyes	a
	from the mirror's demonic shine,	a
	I notice my hostess has momentarily retreated	b
	from the terrace	c
5	into her shadowy salon.	d
	A piano chord echoes,	e
	and another.	f
	Madame is toying with the same tune.	-
	Soon the music lovers,	f
10	assemble,	f
	chameleons scarlet,	-
	green,	b
	lavender,	f
	an audience that,	c
15	lined out on the floor	d
	of the terra-cotta terrace,	c
	resembles a written arrangement of musical notes.	e
	A Mozartean mosaic.	a

### RITMOS:

1.- **CANTIDAD:** la irregularidad métrica se aprecia a través de estas 18 unidades rítmicas heterométricas.

### 2.- **INTENSIDAD:**

2.1. ACENTO: el comienzo **trocaico** y repetición de este pie a lo largo del fragmento le proporcionan mayor sosiego que a los anteriores, así como la presencia de anfibracos (lavender). El impulso energético del **yambo** pervive (from the terrace), pero llegado al final del relato parece haber perdido la energía de la intriga inicial y haberse suavizado.

	ó o o ó
	o o ó o oó o ó
	o oó o ó o oó o oó
	o o oó
5	oo o ó o ó
	o ó o o ó
	o oó
	ó o ó o o o o ó
	ó o ó o ó
10	ó o
	oó oó oó
	ó
	oó
	o oó o
15	ó o o o ó
	o o ó o ó o
	oó o ó oó o oó o
	o oó oó

2.2. RITMO: más **fluido** que los fragmentos iniciales.

2.3. MOVIMIENTO: en relación al fragmento como unidad independiente, el movimiento parece ser lineal, avanzando hacia el final. Pero no es sino un broche simétrico al comienzo del relato, proporcionando con su giro una estructura **circular** a todo él, diro que se duplica al cerrarse sobre sí mismo por la coincidencia de la rima, como veremos más adelante.

2.4. DIRECCIÓN: abandonada una primera línea temática sobre el misterioso espejo, la atención argumentativa regresa al improvisado auditorio de los camaleones, sin que ambos sean simultáneos, sino **sucesivos**.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: de nuevo se repite el esquema anárquico de frases de unos, dos y varios miembros, aportando riqueza y dinamicidad rítmica.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: **cadencia** narrativa.

3.3. TIPO: **narrativo**.

3.4. PAUSAS: muy frecuentes, especialmente en el ecuador del fragmento, donde aíslan a una sola palabra (enumeración de colores simétrica al inicio del relato).

3.5. PODER TONAL: entre las vocales, será la /e/ la que aporte brillantez al texto. Las consonantes más reiteradas son la /m/, sobre todo al final, que va ablandándose poco a

poco, y la /r/ en el cierre final del relato, que deja su poder en el aire como si quisiera dotar de corporeidad a la historia para que perdure en el tiempo. Para ello es fundamental la repetición de “terra”, tierra, con sílabas firmes, sonoras, poderosas.

“Raising my eyes from the mirror’s demonic shine, I notice my hostess has momentarily retreated from the terrace into her shadowy salon. A piano chord echoes, and another. Madame is toying with the same tune. Soon the music lovers, assemble, chameleons scarlet, green, lavender, an audience that, lined out on the floor of the **terra-cotta terrace**, resembles a written arrangement of musical notes. A Mozartean mosaic”.

#### 4.- TIMBRE:

4.1. RIMAS INTERIORES: Pocas unidades quedan libres de rima que, por otra parte, vuelve a ejercer su poder unitivo entre conceptos relacionados por su contenido semántico en el texto, pero alejados en la linealidad del discurso. Tal es el caso de la rima a, que constituye un eje simétrico sobre el que se abre y se cierra el fragmento, configurando con ello su estructura circular al enlazar eyes, shine y mosaic.

Rima a: eyes – shine – mosaic,

Rima b: retreated – green,

Rima c: terrace (repetido) – that,

Rima d: salon – floor,

Rima e: echoes – notes,

Rima f: another – lovers – assemble – lavender.

#### OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS

La *enumeración* que cierra la estructura circular del relato, ya que se repite de idéntica forma al final, (como la escena del concierto para los camaleones, que da título a la narración): “Soon the music lovers, assemble, chameleons scarlet, green, lavender, an audience...”.

## EN ITALIANO

Un tercer idioma que nos prestará sus estructuras será el italiano, que penetraré a través de cinco grandes prosistas de este siglo: Dino Buzzati, Claudio Magris, Primo Levi, Italo Calvino y Luigi Pirandello.

Con **Dino Buzzati**, en su “Il borghese stretato e altri racconti” (1994), veremos su prosa suave, el impulso de sus acentos anfibraco y troqueo que le proporcionan una completa armonía. El ritmo es ponderado; el movimiento, lineal con retornos; el tono sentimental; la tonalidad, de cadencia; el poder tonal, de las nasales, y la fuerza, de las similitudencias.

**Claudio Magris**, con su obra “Illazioni su una sciabola” (1992), utiliza también los acentos suaves de los pies anfibraco y trocaico, pero su ritmo es retardado, y su tono solemne. La fuerza le viene del aceleramiento progresivo de las pausas. Las rimas interiores son densas, conectoras.

**Primo Levi**, en “La tregua” (1997), utiliza el anapesto como pie relevante, por lo que el impulso rítmico es agresivo, áspero, y el ritmo, compacto. El movimiento experimenta expansiones propias de la descripción tonal; el poder tonal viene definido por la claridad de las rimas interiores.

**Italo Calvino**, en “L’a avventura di un miope” (1999), se sirve de un anfibraco equilibrado que, junto al ritmo fluido y la frecuencia de las pausas, permita un toque de humor y de ironía. Por ello los tonemas se presentan en grupos trimembres y el poder tonal es claro y estimulante. Las rimas interiores son brillantes.

Finalmente **Luigi Pirandello**, en “La tragedia d’un personaggio” (1999), deja que su prosa fluya bajo los latidos del acento anfibraco combinado con troqueo, pero no de forma aparente, pues en una primera lectura no parece someterse a ningún impulso rítmico definido, sino respirar bajo un toque de cierta anarquía. El ritmo es acelerado, incrementa la emoción en busca de un clímax inconcluso.

1)

## IL BORGHESE STREGATO E ALTRI RACCONTI,

DINO BUZZATI

## "INVITI SUPERFLUI"

"Vorrei che tu venissi da me in una sera d'inverno e, stretti insieme dietro i vetri, guardando la solitudine delle strade buie e gelate, ricordassino gli inverni delle favole, dove si visse insieme senza saperlo. Per gli stessi sentieri fatati passammo infatti tu ed io, con passi timidi, insieme andammo attraverso le forestee piene di lupi, e i medesimi genii ci spiavano dai ciuffi di muschio sospesi alle torri, tra svolazzare di corvi. Insieme, senza saperlo, di là forse guardammo entrambi verso la vita misteriosa, che ci aspettava. Ivi palparono in noi per la prima volta pazzi e teneri desideri. "Ti ricordi?" ci diremo l'un l'altro, stringendoci dolcemente, nella calda stanza, e tu mi sorriderai fiduciosa mentre fuori daran tetro suono le lamiere scosse dal vento. Ma tu – ora mi ricordo – non conosci le favole antiche dei re senza nome, degli orchi e dei diardini stregati. Mai passasti, rapita, sotto gli alberi magici che parlano con voce umana, né battesti mai alla porta del castello deserto, né camminasti nella notte verso il lume lontano lontano, né ti addormentasti sotto le stelle d'Oriente, cullata da piroga sacra".

	Vorrei che tu venissi da me	a
	in una sera d'inverno e,	b
	stretti insieme	c
	dietro i vetri,	-
5	guardando la solitudine delle strade	a
	buie e gelate,	a
	ricordassino gli inverni delle favole,	b
	dove si visse insieme	c
	senza saperlo.	d
10	Per gli stessi sentieri fatati	-
	passammo infatti tu ed io,	e
	con passi timidi,	-
	insieme andammo attraverso le forestee	c
	piene di lupi,	-
15	e i medesimi genii	-
	ci spiavano dai ciuffi di muschio	e
	sospesi alle torri,	f
	tra svolazzare di corvi.	f
	Insieme,	c
20	senza saperlo,	d
	di là forse guardammo	g



	entrambi verso la vita misteriosa,	h
	che ci aspettava.	i
	Ivi palparono in noi	j
25	per la prima volta	h
	pazzi e teneri desideri.	-
	“Ti ricordi?”	j
	ci diremo l’un l’altro,	g
	stringendoci dolcemente,	c
30	nella calda stanza,	i
	e tu mi sorriderai fiduciosa	h
	mentre fuori daran tetro suono	k
	le lamiere scosse dal vento.	d
	Ma tu	-
35	- ora mi ricordo –	k
	non conosci le favole antiche	-
	dei re senza nome,	l
	degli orchi e dei diardini stregati.	ll
	Mai passasti,	ll
40	rapita,	-
	sotto gli alberi magici	-
	che parlano con voce umana,	i
	né battesti mai alla porta	h
	del castello deserto,	d
45	né camminasti nella notte	l
	verso il lume <u>lontano lontano</u> .	g
	né ti addormentasti	ll
	sotto le stelle d’Oriente,	c
	cullata da piroga sacra.	i

## RITMOS:

**1.- CANTIDAD:** Este fragmento presenta irregularidad métrica, con 49 unidades rítmicas heterométricas.

## 2.- INTENSIDAD:

**2.1. ACENTO:** El predominio acentual es del pie **anfibraco** que, además de ser el correspondiente a la palabra eje del fragmento, insieme, proporciona a todo el texto una serenidad, un equilibrio y una maestría acentual sosegada que constituyen un telón de fondo perfecto para el contenido amoroso y sensual del relato. Salvo algunos finales en el axis rítmico de carácter dactílico, (como en favole o magici), los acentos anfibracos se combinan con asombrosa naturalidad con el pie **troqueo**, que lo dota de una mayor suavidad.

Próximos al final encontramos dos series que lo ilustran con perfección, en “mentre fuori daran tetro suono” y el posterior “senza nome”, donde se abandona el pie anfibraco dominante para recuperarlo inmediatamente después en una combinación de ambos que refleja la simetría absoluta del anfibraco a través de binas, como en “stretti

insieme”; “passasti, rapita”; “castello deserto, y “lontano lontano”. Esta última duplicidad es muy importante, además, por otros factores rítmicos, como se verá después.

El efecto acentual logrado es de completa **armonía**. La expresividad templada del pie anfibraco, armoniza combinada con la dulzura del troqueo y, ambos, con el contenido semántico del fragmento. Esta armonía sólo se rompe por la presencia de dos acentos antirrítmicos en la línea 34 (Ma tu).

oóo o o oóo o ó  
 o oo óo oóo ó  
 óo-oóo  
 óo-o óo  
 5 oóo o ooooo oo-oóo  
 óo-o oóo  
 ooooo o-oóo oo óoo  
 óo o óo-oóo  
 óo oóo  
 10 o o óo oóo oóo  
 oóo oóo o-o óo  
 o óo óoo  
 oóo-oóo-oóo o oóo  
 óo o óo  
 15 o-o oóoo óo  
 o óoo o óo o óo  
 oóo-oo óo  
 o-oooo o óo  
 oóo  
 20 óo oóo  
 o o óo oóo  
 oóo oo o óo oóoo  
 o o-oooo  
 óo ooooo-o óo  
 25 o o óo óo  
 óo-o oóo oóoo  
 ó oóo  
 o oóo o óo  
 oóoo óooo  
 30 óo óo óo  
 o o o ooooo oóoo  
 óo óo óo óo óo  
 o oóo óo o óo  
 ó ó  
 35 óo o oóo  
 o oóo o óoo oóo  
 o o óo óo  
 oo-óo o o oóo oóo  
 óo oóo  
 40 oóo  
 óo o-oóo óoo  
 o óoo o óo-oóo  
 ó oóo óo-oo óo  
 o oóo oóo  
 45 ó oóoo oo óo  
 oo-o óo oóo oóo  
 ó o-oooo  
 oo o-oóo oóo  
 oóo o oóo óo

2.2. RITMO: el ritmo en este caso es **ponderado**, como consecuencia de la frecuencia y la tipología de los acentos ya mencionados, y de la impronta de simetría, equilibrio y serenidad con la que impregnan el relato.

2.3. MOVIMIENTO: es **linear**, avanza de principio a fin con cuatro retornos rítmicos marcados por la repetición de la palabra eje: **insieme**.

2.4. DIRECCIÓN: la lectura lineal de la que hemos hecho alusión avanza en **una** sólo dirección, armónica respecto al ritmo acentual, y a través de las rimas que contribuirán a darle unidad.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: las frases constan de elementos **polimembres** donde prótasis y apódosis se sirven de mecanismos como la repetición léxica para lograr la simetría, ya que no pueden basarse en la armonía numérica para obtener esa simetría, en consonancia con la temática y la disposición rítmica acentual.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: se caracterizan por la **cadencia** de la aseveración, salvo en la interrogación central “Ti ricordi?” que, como tal y por su naturaleza, viene caracterizada por la **anticadencia**, constituyéndose así en una inflexión de mayor altura e intensidad en el ecuador del texto. Vendría a dividirlo en dos partes melódicas simétricas separadas por ella.

3.3. TIPO: **sentimental**, provisto de cierto toque de tristeza, e incluso del silencio presentido del interlocutor implícito en el texto.

3.4. PAUSAS: son semilargas y breves, **enfáticas** todas, que estrechan los ciclos del recuerdo y del sentimiento, pero no marcan ningún cambio, puesto que todo el fragmento goza de armonía y unicidad temática.

3.5. PODER TONAL: la tonalidad de las vocales es más cercana a la oscuridad propia del misterio y el embrujo que envuelve la narración. La nebulosa de los sueños, esa seminconsciencia se deja sentir por la repetición de las nasales, especialmente de la /m/, que le imprime un melancólico y cansino tarareo:

“...**insieme** senza saperlo. Per gli stessi sentieri fatati passammo infatti tu ed io, con passi **timidi**, **insieme** andammo attraverso le forestee piene di lupi, e i **medesimi** genii ci spiavano dai ciuffi di **muschio** sospesi alle torri, tra svolazzare di corvi. **Insieme**, senza saperlo, di là forse guardammo entrambi verso la vita **misteriosa**”.

Todo está matizado por la suavidad y agudeza inteligente de la /s/ y la /z/, contenidas en la fuerza de retorno de las palabras clave “insieme senza saperlo”, esa idea reiterativa de estar juntos sin saberlo, sin ser conscientes de ello, predestinados. Sin embargo, será el molde agudo, rápido, abrupto de la /t/ el que cierre el fragmento con fuerza:

“Mai passasti, rapita, sotto gli alberi magici che parlano con voce umana, né battesti mai alla porta del castello deserto, né camminasti nella notte verso il lume

lontano lontano, né ti addormentasti sotto le stelle d'Oriente, cullata da piroga sacra”.

#### 4.- TIMBRE:

4.1. RIMAS INTERIORES: el texto cuenta con frecuentes y ricas **similicandencias** o rimas interiores. Las posee en *polirrima asonante*, basada en la reiteración de los sonidos vocálicos, y en proporción de gran densidad, puesto que los grupos que quedan sueltos son poco significativos respecto al total. La correlación entre ellas puede estar alternante y a cierta distancia en ocasiones, muy espaciada, por lo que su poder de establecer conexiones entre términos alejados, pero relacionados a su vez semánticamente en el contexto lingüístico del fragmento, se deja ver con acierto, tal y como se observa en el estudio detallado de los enlaces establecidos por cada rima:

rima a: (da) me – strade – gelate,  
 rima b: inverno e – favole,  
 rima c: insieme (rimado en tres ocasiones) - forestee – dolcemente – Oriente,  
 rima d: saperlo (repetido) – vento – deserto,  
 rima e: (ed) io – muschio,  
 rima f: torri – corvi,  
 rima g: guardammo – l'altro - lontano,  
 rima h: misteriosa – volta – fiduciosa – porta,  
 rima i: aspettava - umana – sacra,  
 rima j: noi – ricordi,  
 rima k: suono – ricordo,  
 rima l: nome – notte,  
 rima ll: stregati – passasti.

Las rimas c y d imponen su peso por la frecuencia de términos conectados a lo largo de todo el fragmento, ambas rescatando el paralelismo que se repite en los momentos de retorno rítmico del texto: insieme y saperlo, respectivamente. La rima i llama la atención por establecer el contraste más llamativo del texto a través de la oposición semántica entre umana y sacra, relacionados aquí por su similitud sonora.

4. 2. CLARIDAD: Las rimas son de una claridad media-baja, con predominio de vocales cerradas como la o, que le dotan de cierta gravedad.

#### OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS:

El texto utiliza la repetición léxica para configurar un ritmo de retorno, para establecer lazos que lo unan a lo anterior, tal y como sucede en la actividad normal de los recuerdos a los que, de hecho, parece hacer alusión. De esta forma encontramos la presencia duplicada de “senza saperlo”, precedido siempre por “insieme” que, a su vez, aparece en cuatro ocasiones convirtiéndose en la palabra eje. La repetición, esta vez total, es la causa de la reiteración léxica doble de “lontano”, con la que se duplica la lejanía que le dista de lo descrito. Una anáfora triple con la partícula “né”, próxima al final, retiene la descripción proporcionándole intensidad y énfasis emocional.

## 2)

## ILLAZIONI SU UNA SCIABOLA

CLAUDIO MAGRIS

“Quelle vostre parole mi hanno fatto dunque piacere e per alcuni mesi me le sono godute, come un vecchio goloso che fa durare a lungo una scatola di cioccolatini, anche se so benissimo che, dopo quella mia missione, le cose sono continuate come prima e che del resto io non avevo alcun titolo speciale per riuscire bene in quel compito impossibile. Avevo dalla mia solo il fatto di conoscere bene le lingue, il che mi ha permesso di dire in buon tedesco, in faccia a quel tenente delle ss di cui non ricordo il nome, quel che pensavo di lui e di fermare per strada, a Verzegnis, quel vecchio generale cosacco a cavallo, parlandogli in un fluente francese che, evidentemente, deve avere sollecitato il suo animo di aristocratico zarista e deve averlo disposto favorevolmente, ma solo per qualche giorno, verso le mie richieste. Ogni nostra azione ha un effetto così breve e, subito dopo, le cose sembrano tornare a succedere indifferenti e necessarie, come se non contasse nulla aiurare un altro o fargli del male, essere buoni o ingiusti. Ma forse siamo noi incapaci di vedere le conseguenze del nostro agire, o lo sono io, ormai un pesionato dello spirito”.

	Quelle vostre parole	a
	mi hanno fatto dunque piacere	b
	e per alcuni mesi	-
	me le sono godute,	-
5	come un vecchio goloso	-
	che fa durare a lungo	-
	una scatola di cioccolatini,	-
	anche se so benissimo che,	b
	dopo quella mia missione,	a
10	le cose sono continuate come prima	c
	e che del resto	d
	io non avevo alcun titolo speciale	-
	per riuscire bene	b
	in quel compito impossibile.	e
15	Avevo dalla mia	c
	solo il fatto di conoscere bene le lingue,	e
	il che mi ha permesso	d
	di dire in buon tedesco,	d
	in faccia a quel tenente delle ss	b
20	di cui non ricordo il nome,	a
	quel che pensavo di lui	-
	e di fermare per strada,	-

	a Verzegnis,	-
	quel vecchio generale cosacco a cavallo,	f
25	parlandogli in un fluente francese che,	b
	evidentemente,	b
	deve avere sollecitato il suo animo	g
	di aristocratico zarista	c
	e debe averlo disposto favorevolmente,	b
30	ma solo per qualche giorno,	g
	verso le mie richieste.	b
	Ogni nostra azione ha un effetto	d
	così breve e,	b
	subito dopo,	-
35	le cose sembrano tornare a succedere	b
	indifferenti e necessarie,	-
	come se non contasse nulla	-
	aiurate un altro	f
	o fargli del male,	-
40	essere buoni o ingiusti.	-
	Ma forse siamo noi incapaci	-
	di vedere le conseguenze	b
	del nostro agire,	e
	o lo sono io,	h
45	ormai un pesionato dello spirito.	h

## RITMOS:

**1.- CANTIDAD:** El fragmento presenta irregularidad métrica, con 45 unidades rítmicas heterométricas.

## 2.- INTENSIDAD:

**2.1. ACENTO:** el inicio es claramente trocaico, en combinación con los pies anfibracos, en perfecta mescolanza de equilibrio y suavidad (Quelle voste parole... dopo quella missione... avevo dalla mia...).

Al avanzar, hacia la mitad del relato se distingue una presencia casi exclusiva de los anfibracos, con lo cual se hace menos ligero, pero más simétrico (di dire-in buon tedesco... quel vecchio generale cosacco-a cavallo...).

Cercanos al final se percibe un nuevo cambio, una oscilación hacia el ensanchamiento entre acentos, tendiendo a formas léxicas más dilatadas, con lo que el ritmo acentual pierde intensidad (...indifferenti e necessarie...). Sin embargo, el cierre es dactílico, con “spirito”, dejando una resonancia energética en los oídos tras la conclusión de la lectura.

Un acento antirrítmico en “così breve e” rompe el impulso inicial.

óo óo oóo  
o-oo óo óo oóo  
o o oóo óo  
o o óo oóo  
5 oo-o óo oóo

o o oó o óo  
 oo óoo o ooóoo  
 óo o o oóoo o  
 óo óo óo oóo  
 10 o óo óo ooóoo oo óo  
 o o o óo  
 óo o oóo-oo óoo oóo  
 o oóo óo  
 o o óoo ooóoo  
 15 oóo óo óo  
 óo-o óo o ooóoo óo o óo  
 o o ó-o oóo  
 o óo-o óo oóo  
 o óo-o ó oóo oo óo óo  
 20 o ó o oóo-o óo  
 ó o oóo o ó  
 o o oóo o óo  
 o óoo  
 o óo ooóoo oóo-o oóo  
 25 oóoo-o o oóo oóo o  
 ooóoo  
 óo-oóo ooóoo-o oo-óoo  
 o-ooóoo oóo  
 o óo-oóo oóo ooóoo  
 30 o óo o óo óo  
 oo o óo oóo  
 óo óo-oóo-o-o oóo  
 oó óo ó  
 óoo óo  
 35 o óo oóo oóo-o ooóo  
 ooóoo-o ooóoo  
 oo o o oóo óo  
 ooóo-o óo  
 o óo o óo  
 40 óoo óo-o-oóo  
 o óo oóo óo-ooóo  
 o oóo o ooóo  
 o óo-oóo  
 o o óo óo  
 45 oóo-o ooóoo oo-oóoo

2.2. RITMO: **retardado**, experimenta un cambio hacia una pérdida de intensidad a través de un progresivo alejamiento acentual a partir del ecuador del texto, matizando con lentitud su contenido semántico.

2.3. MOVIMIENTO: lineal.

2.4. DIRECCIÓN: única.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: las frases son largas, plurimembres, con diversidad de extensiones, si bien experimentan un ligero acortamiento hacia la parte final.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: pertenecen a la **cacencia**, por la aseveración en su

conjunto, si bien pueden distinguirse las pequeñas oscilaciones entre cadencia y anticadencia propias de la prótasis y la apódosis, respectivamente.

3.3. TIPO: **solemne**, con unidades amplias y efectos narrativos.

3.4. PAUSAS: con tendencia al **aceleramiento**. En lógica consonancia con el acortamiento de los grupos que corresponde a la parte final, las pausas, que lo provocan, van estrechando progresivamente su aparición, con un efecto contrario al distinguido en el ritmo acentual, con signo retardado. Las pausas incrementan su proximidad para aumentar el vigor expresivo. Son todas enfáticas y su empleo establece pequeños contrastes, débiles, lentos, entre los ánimos y las palabras apagadas de esta reflexión epistolar de la que forma parte el fragmento analizado. Las pausas, sintácticas o no, contribuyen al establecimiento de los ciclos del pensamiento y a incentivar los detalles de esta pequeña disertación monológica.

3.5. PODER TONAL: las vocales se encuentran en un respetuoso equilibrio entre oscuras y claras. La tonalidad aportada por las consonantes varía según se avanza en la lectura, con la siguiente progresión:

El inicio es rotundo, enérgico, con la dureza y la velocidad de la /k/:

“Quelle... duque... come vecchio goloso che ... scatola de cioccolatini, anche... cosacco a cavallo...”. la fuerza de este fonema se repite de forma significativa a lo largo de la lectura, pero con menor vigor que el comienzo.

La /l/, aunque aparece desde el principio, empieza poco a poco a cobrar importancia, imprimiendo en su contorno su plasticidad y suave liquidez. En ocasiones geminada, deja lentitud, blandura, casi pena, en el texto:

“Avevo dalla mia solo il fatto di conoscere bene le lingue, il che mi ha permesso di dire in buon tedesco, in faccia a quel tenente delle ss di cui non ricordo il nome, quel che pensavo di lui e di fermare per strada, a Verzegnis, quel vecchio generale cosacco a cavallo, parlandogli in un fluente francese che, evidentemente, deve avere sollecitato il...”

La /p/ será el fonema que contribuya a dar un toque de sinceridad implícita al relato, al tiempo que la /t/ le imprime un molde agudo, rápido, casi abrupto, similar al que la /k/ impulsó al principio: “un **pesionato** dello **spirito**”.

La /s/, de nuevo, suaviza en todo el texto la lectura al oído y le imprime adudeza al pensamiento contenido en ella.

#### 4.- TIMBRE:

4.1. RIMAS INTERIORES: se perciben similitudines con densidad según su proporción, ya que la mayoría de los grupos están rimados. Por su configuración, son polirrimas en asonancia con correlación alternada, e incluso alejada en algunos casos. La similitud sonora es algo relajada en ocasiones, pero igualmente efectiva para lograr establecer conexiones entre palabras ya vinculadas semánticamente en la narración, configurándose así en un factor más de la coherencia textual, tal y como vemos al detalle:



rima a: parole – missione – nome,  
 rima b: picere – che (repetido) – bene – evidentemente – favorevolmente – richieste –  
 (breve) e – conseguenze,  
 rima c: prima – mia – zarista,  
 rima d: resto – permesso – tedesco – effetto,  
 rima e: impossibile – lingue – (más alejada) agire,  
 rima f: cavallo – (a distancia) altro,  
 rima g: animo – giorno,  
 rima h: io – spirito.

Destacan entre todas ellas la brillantez de la vinculación de la rima final h, que enlaza a la primera persona del singular, el “yo” actancial, con el concepto “spirito”. Por su poder unitivo es más importante la rima b, que con la asonancia *ee* va enlazando términos casi desde el principio al final del fragmento, como un eje de sonoridad similar que atrae y retiene la atención.

4. 2. CLARIDAD: las rimas son de mayor claridad que el texto anterior, con mayor predominio de la vocal clara e, lo cual proporciona al texto brillantez y una estimulación de la lectura.

### **OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS:**

La endíadis “*indifferenti e necessarie*” conforma una bina léxica que contribuye a incentivar el ritmo, a intensificarlo.

## 3)

## LA TREGUA

PRIMO LEVI

“La sentinella era un mongolo gigantesco sulla cinquantina, armato di mitra e baionetta, dalle enormi mani nodose, dai grigi baffi spioventi alla Stalin e dagli occhi di fuoco: ma il suo aspetto feroce e barbarico era assolutamente incongruente con le sue innocue mansioni. Non veniva mai avvicinato, e perciò moriva di noia. Il suo comportamento nei confronti di chi entrava e usciva era imprevedibile: a volte pretendeva il “propusk”, vale a dire il lasciapassare; altre volte chiedeva solo il nome; altre ancora, un po’ di tabacco, o anche nulla. Certi altri giorni, invece, respingeva ferocemente tutti, ma non trovava nulla da obiettare se li vedeva poi uscire dal buco nel fondo, che pure era visibilissimo. Quando faceva freddo, piantava tranquillamente il suo posto di guardia, si infilava in una delle camerate su cui vedeva fumare bene un camino, buttava il mitra su una branda, accendeva la pipa, e offriva vodka se ne aveva, o se non ne aveva la chiedeva in giro, e bestemmiava sconsolato se non gliene davano. Qualche volta consegnava addirittura il mitra al primo fra noi che gli capitava sotto mano, e a gesti e urlacci gli faceva capire di andarlo a sostituire al posto di guardia; poi si appisolava vicino alla stufa”.

	La sentinella era un mongolo gigantesco	a
	sulla cinquantina,	b
	armato di mitra e baionetta,	c
	dalle enormi mani nodose,	d
5	dai grigi baffi	e
	spioventi alla Stalin	e
	e dagli occhi di fuoco:	-
	ma il suo aspetto feroce e barbarico	-
	era assolutamente incongruente	f
10	con le sue innocue mansioni.	g
	Non veniva mai avvicinato,	h
	e perciò moriva di noia.	b
	Il suo comportamento	a
	nei confronti	g
15	di chi entrava e usciva	b
	era imprevedibile:	-
	a volte pretendeva il “propusk”,	-
	vale a dire il lasciapassare;	i
	altre volte chiedeva solo il nome;	d
20	altre ancora,	-
	un po’ di tabacco,	h

	o anche nulla.	j
	Certi altri giorni,	g
	invece,	f
25	respingeva ferocemente tutti,	-
	ma non trovava nulla da obiettare	i
	se li vedeva poi uscire	-
	dal buco nel fondo,	-
	che pure era visibilissimo.	k
30	Quando faceva freddo,	a
	piantava tranquillamente	f
	il suo posto di guardia,	b
	si infilava in una delle camerate	i
	su cui vedeva fumare bene un camino,	k
35	buttava il mitra su una branda,	l
	accendeva la pipa,	b
	e offriva vodka se ne aveva,	c
	o se non ne aveva	c
	la chiedeva in giro,	k
40	e bestemiava sconsolato	g
	se non gliene davano.	g
	Qualche volta consegnava	l
	addirittura il mitra	b
	al primo fra noi che gli capitava	l
45	sotto mano,	g
	e a gesti e urlacci	-
	gli faceva capire di andarlo	g
	a sostituire al posto di guardia;	b
	poi si appisolava	l
50	vicino alla stufa.	j

## RITMOS:

**1.- CANTIDAD:** La irregularidad métrica en este caso se percibe a través de 50 unidades rítmicas heterométricas.

## 2.- INTENSIDAD:

2.1. ACENTO: el comienzo acentual se caracteriza por una aparente irregularidad en la que, en una lectura detenida, despunta el pie **anapesto** en ubicaciones pertinentes para lograr un impulso rítmico inicial con fuerza, agresivo, áspero, masculino (sentinella, gigantesco, cinquantina, baionetta).

Este impulso primigenio aludido parece diluirse en el conglomerado léxico posterior. Sin embargo, podemos rastrearlo a través del axis rítmico de forma alternativa, pero con las ocasiones suficientes para considerarlo el ritmo regente del fragmento: alla-Stalin; e barbarico; incongruente; avvicendato; comportamento; nei confronti; imprevedibile; il “propusk”; lasciapassare, y un largo etcétera).

La agresividad está tamizada por la oportuna combinación interior de anfibracos, dispuestos en series perfectas en ocasiones como en “vedeva fumare bene un camino, buttava il mitra su una branda”. Pero, como decíamos, el empuje que recorre el fragmento, de forma casi inconsciente, lo recibe del pie anapesto.

	o oóóo-óo-o óoo oóóo
	oo oóóo
	oóo o óo-o oóóo
	óo-oóo óo oóo
5	o óo óo
	óoo-oo-oóo
	o oo-óo o óo
	o-o oo-oóo oóo-o oóoo
	óo-ooooóo-oóóo
10	o o o-oóo oóo
	o oóo o-ooooóo
	o oó oóo o óo
	o oo oóóóo
	o oóo
15	o o-oóo-o-oóo
	óo-ooooóoo
	o óo oóóo-o oó
	óo-o óo-o oóóóo
	oo óo oóo óo-o óo
20	oo-oóo
	o ó o oóo
	o-oo óo
	óo-oo óo
	oóo
25	oóóo oóóóo óo
	o o oóo óo o-oooo
	o o oóo oo-oóo
	o óo o óo
	o óo-óo oóóóoo
30	oo oóo óo
	oóo oóóóo
	o oo óo o óo
	o-oooo-o oo óo oóóo
	o oo oóo oóo óo-o oóo
35	oóo-o óo o-oo óo
	oóóo o óo
	o-oóo óo o o-oóo
	o o o o-oóo
	o oóo-o óo
40	o oóóo oóóo
	o o óo óoo
	oo óo oóóo
	ooooóo-o óo
	o óo o o o o oóóo
45	óo óo
	o-o óo-o-oóo
	o oóo oóo o-oóo
	o oóóóo-o óo o óo
	oo o-ooooóo
50	oóo-oo-oóo

2.2. RITMO: es **compacto**, gracias a la acumulación acentual de los pies anapestos, que le proporcionan gran expresividad y fuerza.

2.3. MOVIMIENTO: como corresponde a la descripción física y moral de un personaje, tiene un eje central y continuas expansiones que aluden a la caracterización, pero sin retornos ni movimientos bruscos, sino que la progresión avanza de forma lineal y unívoca.

2.4. DIRECCIÓN: única, sin entrelazarse con temas secundarios ni adyacentes. Las posibles digresiones son pertinentes para apoyar la caracterización del personaje.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: plurimembres, con diversidad y riqueza que acompañan los efectos descriptivos. Hay, sin embargo, casos de frases bimembres que aportan simetría, equilibrio.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: cadencia aseverativa.

3.3. TIPO: descriptivo, concentrado.

3.4. PAUSAS: frecuentes, enfáticas, motivadas.

3.5. PODER TONAL: las vocales claras coinciden en las palabras predominantes rimadas. Les aportan brillantez y estimulación intelectual a través de su pronunciación más abierta y luminosa.

Las consonantes experimentan variaciones, si bien las predominantes son la /r/, que le imprime una irritación reservada, casi oculta, la /k/, que le deja su impronta de dureza reprimida, y la /t/, con su agudeza y rapidez. Son, como puede observarse, sonidos que corresponden a tonalidades duras, tal y como corresponde a una descripción de agresividad contenida (no olvidemos que el fragmento corresponde a un personaje perteneciente a un campo de concentración).

A ello contribuye la turbación, casi perplejidad del sonido /c^/, (grafía española ch), que imprime cierto misterio adicional salpicado a lo largo de todo el texto: cinquantina; feroce; avvicendato; certi; ferocemente; accendeva; faceva; vicino.

De nuevo la /s/, tanto sorda como sonora, vuelve a impregnar con su poder todo el fragmento de la ironía necesaria para proporcionar un toque de humor, hasta incluso en las situaciones más deprimentes.

### 4.- TIMBRE:

4.1. RIMAS INTERIORES: Las similitudines son muy logradas en la mayoría de los casos, si bien ciertas apariciones no se entienden sin concebir el texto en su conjunto, y éste doblado casi en dos partes simétricas, ya que las palabras conectadas por su reiteración de timbre vocálico, es decir, rimadas en asonancia, se encuentran con cierta distancia. Es en estas ocasiones donde se perfila con mayor intensidad el vínculo establecido entre ellas, ya que las enlaza aún en considerable lejanía, pero con una

similitud sonora que recuerda inconscientemente a la palabra parecida que, como puede comprobarse, guarda relación semántica en el contexto lingüístico:

Rima a: gigantesco – comportamento - freddo (a gran distancia),

Rima b: cinquantina – noia – usciva - guardia (más relajada y disntante, pero repetida dos veces) – pipa – mitra.

Rima c: baionetta – (muy alejadas) aveva (repetido),

Rima d: nodose – nome,

Rima e: baffi – Stalin,

Rima f: incongruente – invece – tranquilamente,

Rima g: mansioni - confronti – giorni,

Rima h: avvicendato – tabacco – sconcolato – davano – mano – andarlo,

Rima i: lasciapassare – obiettare – camerate,

Rima j: nulla – (muy distanciada) stufa,

Rima k: visibilissimo – camino – giro,

Rima l: branda – consegnava - capitaba - appisolava,

La apreciación realizada acerca de las conexiones lejanas son especialmente manifiestas en la rima j. Por otra parte, es la rima b la que arrastra un mayor número de palabras similares en los axis rítmicos y la que, por lo tanto, realiza la más importante labor de conexión.

4. 2. CLARIDAD: sin ser una diferencia pertinente, predominan las rimas de mayor brillantez, las protagonizadas por las vocales claras, como la rima l, basada en la reiteración doble de la vocal a.

### **OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS:**

La anáfora en “altre...” le procura un elemento de repetición adecuado para apoyar el ritmo.

## 4)

## GLI AMORI DIFFICILI

ITALO CALVINO

## "L'AVVENTURA DI UN MIOPE"

Amilcare Carruga era ancor giovane, non sprovvisto di risorse, senza esagerate ambizioni materiali o spirituali: nulla gli impediva, dunque, di godere la vita. Eppure s'accorse che da un po' di tempo questa vita per lui andava, impercettibilmente, perdendo sapore. Cose da niente: come, per esempio, il guardare le donne per la strada; una volta usava buttare loro glio occhi addosso, avido; adesso magari faceva istintivamente per guardarle, ma subito gli pareva che scorressero via come un vento, senza dargli nessuna sensazione, e allora abbassava indifferente le palpebre. Le città nuove, una volta o esaltavano – viaggiava spesso, essendo nel commercio –, adesso ne avvertiva solo il fastidio, la confusione, il disorientamento. Prima la sera usava – vivendo solo – andare sempre al cinema: ci si divertiva, qualunque spettacolo ci fosse, chi ci va tutte le sere è come se vedesse un unico grande film in continuazione: conosce tutti gli attori, anche le macchiette e i generici, e già questo di riconoscerli ogni volta è divertente. Ebbene: anche al cinema, adesso, tutte queste facce gli parevano diventate scialbe, piatte, anonime; s'annoiava.

Alla fine capì. Era lui che era miope. L'oculista gli ordinò un paio d'occhiali. Da quel momento la sua vita cambiò, divenne cento volte più ricca d'interesse di prima.

	Amilcare Carruga era ancor giovane,	a
	non sprovvisto di risorse,	b
	senza esagerate ambizioni	-
	materiali o spirituali:	-
5	nulla gli impediva,	c
	dunque,	-
	di godere la vita.	c
	Eppure s'accorse	b
	che da un po' di tempo	d
10	questa vita per lui andava,	e
	impercettibilmente,	f
	perdendo sapore.	b
	Cose da niente:	f
	come,	b

15	per esempio, il guardare le donne per la strada; una volta usava buttare loro gli occhi addosso, avido;	g e a - g
20	adesso magari faceva istintivamente per guardarle, ma subito gli pareva che scorressero via come un vento, senza dargli nessuna sensazione,	a g d d b
25	e allora abbassava indifferente le palpebre. Le città nuove, una volta o esaltavano - viaggiava spesso, essendo nel commercio -,	f b - - g
30	adesso ne avvertiva solo il fastidio, la confusione, il disorientamento. Prima la sera usava - vivendo solo -	g b d e -
35	andare sempre al cinema: ci si divertiva, qualunque spettacolo ci fosse, chi ci va tutte le sere è come se vedesse un unico grande film	- c b f -
40	in continuazione: conosce tutti gli attori, anche le macchiette e i generici, e già questo di riconoscerli	b - f - -
45	ogni volta è divertente. Ebbene: anche al cinema, adesso, tutte queste facce gli parevano diventate scialbe,	f f - d a
50	piatte, anonime; s'annoiava.	a - c
	Alla fine capì. Era lui che era miope.	h -
55	L'oculista gli ordinò un paio d'occhiali. Da quel momento la sua vita cambiò, divenne cento volte più ricca d'interesse di prima.	h d g f c

## RITMOS:



**1.- CANTIDAD:** Este fragmento presenta irregularidad métrica, con 59 unidades rítmicas heterométricas.

## 2.- INTENSIDAD:

**2.1. ACENTO:** En esta ocasión de nuevo es el pie **anfibraco** el dominante en la mayoría de los axis rítmicos, con espléndidas excepciones en anapesto (*ambizioni; spirituali; impedita...*) pero, como decimos, el impulso es el equilibrado del anfibraco con pequeños y oportunos empujes anapésticos.

Dos acentos antirrítmicos en “*città nuove*” y “*più ricca*” rompen la tendencia original, mientras otro hecho destacado, el grupo compuesto por la largísima palabra “*impercettibilmente*” (línea 11), supone un alto, un parón, recuperado inmediatamente con la bina anfibraca posterior compuesta por “*perdendo sapore*”. Otras series de este pie muy logradas son “*una volta usava buttare*” (línea 17) y “*adesso magari faceva*” (línea 20).

	oóoo oóo-óo-oo oóo
	ó oóo o oóo
	oo-ooooo-oooo
	oooo-o oóoo
5	óo o-oooo
	óo
	o oóo o óo
	óoo oóo
	o o-o ó o óo
10	oo óo o o-óoo
	oooooóo
	oóo oóo
	óo o óo
	oo
15	o oóo
	o oóo o óo o o óo
	oo óo-oóo oóo
	oo o-óo-oóo
	óoo
20	oóo oóo oóo-oooooóo o oóo
	o óoo
	o oóo o oóoo
	oo oo-o óo
	óo óo oóo oóoo
25	o-oóo-oóoo-ooooo o óoo
	o oó óo
	oo óo-o-ooooo
	oooo-oóo
	oóo o oóo
30	oóo o-oooo oo-o oóo
	o oóoo
	o oooooo
	óo o oo-oóo
	oóo óo
35	oóo óo-o óoo
	o o oóoo
	oóo oóoo o óo
	o o o óo o óo
	ó oo o oóo-o óoo óo ó

40 o ooooo  
 ooo oo o-ooo  
 oo o ooo  
 o-o oooo  
 o o oo o ooooo  
 45 oo oo-o oooo  
 ooo  
 oo-o ooo  
 ooo  
 oo oo oo o oooo oooo-ooo  
 50 oo  
 oooo  
 oooo  
  
 oo oo oo  
 oo o o-oo oo  
 55 oooo o-ooo-o oo ooo  
 o o ooo  
 o oo oo oo  
 ooo oo oo o oo oooo  
 o oo

2.2. RITMO: es más **fluido** que los anteriores, con un recorrido ágil y sutil a lo largo del texto, logrando relieves a través de los contrastes de la combinación de anapestos y anfibracos.

2.3. MOVIMIENTO: de nuevo es linear, con una progresión sin retornos.

2.4. DIRECCIÓN: única, monotemática.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: las frases son **trimembres**, con tonemas de diferente extensión pero en número impar, casi siempre tres, más apropiado para la ironía y el humor.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: cadencia aseverativa.

3.3. TIPO: descriptivo, con efectos narrativos manieristas, de riqueza y variedad rítmica, combinada con un humor refinado.

3.4. PAUSAS: breves, **frecuentes**, enfáticas, aportando cambios en el significado, especialmente en el cambio de ciclo temporal que implica el paso entre el antes y el después de adquirir consciencia de su problema con la miopía.

3.5. PODER TONAL: El humor es la tónica dominante. Las vocales claras iluminan las palabras en las que, por otra parte, la tonalidad consonántica es también más ligera, espumosa. Son fonemas dominantes la /b/ y la /v/ (en grafías b y v), la /y/ y la /s/ que, combinadas proporcionan un efecto de suavidad bulbosa, húmeda, ligeramente ascendente, aguda y con una ironía disimulada:

“...una **v**olta usa**v**a **b**utare loro glio occhi addosso, a**v**ido; adesso magari face**v**a istintiv**v**amente per guardarle, ma sub**b**ito gli pare**v**a che scorressero **v**ia come un **v**ento, senza dargli nessuna sensazione, e allora abbassa**v**a indifferente le palpebre. Le città

nuove, una volta o esaltavano – viaggiava spesso, essendo nel commercio -, adesso ne avvertiva solo il fastidio, la confusione, il disorientamento”.

#### 4.- TIMBRE:

4.1. RIMAS INTERIORES: aparecen de nuevo similitudines polirrimadas en asonante que recorren como ejes sonoros todo el texto. Salvo la rima h, que conecta dos palabras al final, todas las demás actúan como motores de enlace entre léxico cuya similitud sonora, gracias a la reiteración vocálica, les hace ser percibidos conectados casi de forma inconsciente.

Rima a: giovane – (lejana) buttare – guardarle – (con un nuevo alejamiento) scialbe -  
piatte,

Rima b: risorse – s'accorse – zapore – come – sensazione – confusione – fosse –  
continuazione,

Rima c: (al principio) impediva – vita – (en el ecuador) divertiva – (al final) s'annoiava  
– prima.

Rima d: tempo – scorressero – vento – disorientamento - adesso – momento.

Rima e: andava – strada – usava,

Rima f: impercettibilmente – niente – palpebre – sere – divertente – ebbene – interesse,

Rima g: esempio – avido – subito – commercio – fastidio – cambio,

Rima h: capì – d'occhiali.

4. 2. CLARIDAD: las rimas aportan claridad al texto, lo iluminan, gracias sobre todo a la vocal abierta e.

#### OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS:

La utilización de la ironía, del humor descriptivo, es aquí un mecanismo narrativo de gran valor estilístico.

5)

## IL MEGLIO DEI RACCONTI

LUIGI PIRANDELLO

## "LA TRAGEDIA D'UN PERSONAGGIO"

"È mia vecchia abitudine dare udienza, ogni domenica mattina, ai personaggi delle mie future novelle.

Qinque ore, dalle otto alle tredici.

M'accade quasi sempre di trovarmi in cattiva compagnia. Non so perché, di solito occorre a queste mie udienza la gente più scontenta del mondo, o afflitta da strammali, o ingarbugliata in speciosissimi casi, con la quale veramente una pena trattare.

Io ascolto tutti con sopportazione; li interrogo con buona grazia; prendo nota de' nomi e delle condizione di ciascurno; tengo conto de' loro sentimenti e delle loro aspirazioni. Ma bisogna anche aggiungere che per ma disgrazia non sono di facile contentatura. Sopportazione, buona grazia, sì; ma esser gabbato non mi piace. Il voglio penetrare in fondo al loro animo con lunga e sottile indagine.

Ora avviene che a certe mie domande più d'un asombri e s'impunti e recalcitri furiosamente, perche forse gli sembra ch'io provi gusto a scomporlo dalla se rietà con cui mi s'è presentato.

Con pazienza, con buona gracia m'ingegno di farve dere e toccar con mano, che la mia domanda non è superflua, perché si fa presto a volerci in un modo o in un altro; tutto sta poi se possiamo essere quali ci vogliamo. Ove quel potere manchi, pero forza questa volontà debe apparire ridicola e vana.

Non se ne vogliono persuadere.

E allora io, che in fondo sono di buen cuore, li compatisco: Ma è mai possibile il compatimente di certe sventure, se non a patto che se ne rida?"

	È mia vecchia abitudine	-
	dare udienza,	a
	ogni domenica mattina,	b
	ai personaggi delle mie future novelle.	c
5	Qinque ore,	d
	dalle otto alle tredici.	-
	M'accade quasi sempre	c
	di trovarmi in cattiva compagnia.	b
	Non so perché,	c
10	di solito occorre a queste mie udienza	a
	la gente più scontenta	a

	del mondo,	-
	o afflitta da strammali,	e
	o ingarbugliata in speciosissimi casi,	e
15	con la quale veramente una pena trattare.	-
	Io ascolto tutti con sopportazione;	d
	li interrogo con buona grazia;	b
	prendo nota de' nomi	f
	e delle condizione	d
20	di ciascurno;	-
	tengo conto de' loro sentimenti	-
	e delle loro aspirazioni.	f
	Ma bisogna anche aggiungere	c
	che per ma disgrazia	b
25	non sono di facile contentatura.	-
	Sopportazione,	d
	buona grazia,	c
	sì;	-
	ma esser gabbato non mi piace.	g
30	Il voglio penetrare in fondo	-
	al loro animo	-
	cun lunga e sottile indagine.	-
	Ora avviene	c
	che a certe mie domande	g
35	più d'un asombri	f
	e s'impunti e recalcitri	-
	furiosamente,	c
	perche forse gli sembra ch'io provi gusto	-
	a scomporlo dalla se rietà	a
40	con cui mi s'è presentato.	h
	Con pazienza,	b
	con buona gracia	b
	m'ingegno di farve dere	c
	e toccar con mano,	h
45	che la mia domanda non è superflua,	-
	perché si fa presto a volerci	-
	in un modo o in un altro;	h
	tutto sta poi se possiamo	h
	essere quali ci vogliamo.	h
50	Ove quel potere manchi,	-
	pero forza questa volontà	-
	debe apparire ridicola e vana.	-
	Non se ne vogliono persuadere.	c
	E allora io,	i
55	che in fondo sono di buen cuore,	-
	li compatisco:	i
	Ma è mai possibile il compatimente	c
	di certe sventure,	-
	se non a patto che se ne rida?.	b

## RITMOS:

**1.- CANTIDAD:** El texto presenta irregularidad métrica, con 59 unidades rítmicas heterométricas.

## 2.- INTENSIDAD:

**2.1. ACENTO:** El comienzo, con dos acentos antirrítmicos, llama la atención desde el principio (É mia...), y esta tendencia a no someterse a un impulso rítmico uniforme, sino a imponer una aparente anarquía se repite, con varios casos de acentos antirrítmicos próximos al final: “fa presto” (línea 46); “buen cuore” (línea 55); “é mai” (línea 57).

Sin embargo, una lectura detenida deja un rastro de equilibrio que le proporciona la frecuencia de los pies anfibracos combinados con los troqueos. Estos últimos son importantes, a pesar de no ser tan reitados, por ser el que porta una bina cuya repetición es clave para el significado y el ritmo del texto: “buona gracia”.

Pero al llegar a la clausura se produce una decisiva influencia de pies más enérgicos en el axis rítmico, como el anapesto de “volontá” (línea 52), que anticipa la vigorosa conclusión del yambo en “rida”.

	ó óo óo-ooóoo
	oo-oóo
	óo oóoo oóo
	óo ooóo óo óo oóo oóo
5	óo-óo
	óo-óo-oo óoo
	oóo oo óo
	o oóo-o óoo ooóo
	o o oó
10	o óoo-oóo-o óo óo-oóo
	o óo ó oóo
	o óo
	o-oóo o óoo
	o-ooóoo-o ooóoo óo
15	o o óo ooóoo-oo óo oóo
	óo-oóo óo o ooóoo
	o-ooóo o óo óo
	óo óo o óo
	o óo ooóo
20	o oóo
	óo óo o oo ooóo
	o oo oo-ooóoo
	o oóo-oo-oóoo
	o o o oóo
25	o óo o óoo ooóoo
	ooóoo
	óo óo
	ó
	o-óo oóo o o óo
30	o óo ooóoo-o óo
	o oo-óoo
	o óo-o oóo-ooóo
	óo-oóo

35      o-o óo óo oóo  
         ó o oóo  
         o oóo-o oóoo  
         oooóo  
         óo óo o óo o óo óo  
         o oóo óo o oó  
 40      o ó o ó oóoo  
         o oóo  
         o óo óo  
         oóo o óo óo  
         o óo o óo  
 45      ó o óo oóo o ó oóo  
         oó o ó óo-o oóo  
         o o óo-o-o o óo  
         óo-oó o o oóo  
         oóo óo o oóo  
 50      óo o oóo óo  
         oo óo óo oóo  
         oo-oóoo oóoo-o oo  
         ó o o oóo oóoo  
         o-oóo-óo  
 55      o-o óo óo o ó óo  
         o oóoo  
         o-ó óo oóoo-o oooóo  
         o óo oóo  
         o o o óo o o o oó

2.2. RITMO: **acelerado**, con tendencia a aumentar el vigor expresivo e incrementar la fuerza acentual con cambios de pies en ese sentido, como ya hemos visto. En este sentido parece presentar armonía con la excitación e irritación creciente que presenta el autor.

2.3. MOVIMIENTO: **linear ascendente**, con incremento de la intensidad emotiva, del enfado, del autor.

2.4. DIRECCIÓN: **única**. No hay digresiones ni expansiones adicionales.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: alterna las frases unimembres, bimembres, con tres y hasta cuatro miembros.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: cadencia aseverativa.

3.3. TIPO: **dramático**, con cambios y divisiones de tonemas, simultáneo al movimiento ascendente, en el que va concentrando e intensificando la emoción, en este caso, de irritación, que presenta tonalidades efectivista.

3.4. PAUSAS: frecuentes, enfáticas.

3.5. PODER TONAL: Las vocales conforman una mezcla equilibrada entre claras y oscuras. Entre las consonantes predominan las de tono duro. La /t/, la /k/, la /p/ contribuyen a incrementar el enfado del autor con palabras como: contentatura,

presentato, compatimente...

#### 4.- TIMBRE:

4.1. RIMAS INTERIORES: las similitudines son aquí también muy importantes, encontrándose de forma algo difusa, pero influyendo igualmente para conectar rítmica y semánticamente el léxico, que atrapan bajo la similitud sonora de sus vocales. Es, por tanto, una rima asonantada, alternante y algo espaciada en ocasiones:

Rima a: udienza (repetida) – scontenta – (lejana) rietà,

Rima b: mattina – compagnia – grazia (repetido) – disgracia – paziezia – ridà,

Rima c: novelle – sempre – perché – (lejana) aggiungere – furiosamente – dere persuadere – compatimente,

Rima d: ore – sopportazione (repetido) – condizione,

Rima e: strammali – casi,

Rima f: nomi – aspirazioni – asombri,

Rima g: piace – domande,

Rima h: presetanto – mano – altro – possiamo – vogliamo,

Rima i: io – compatisco.

Como puede comprobarse en la lectura detenida, las rimas b y c lo recorren desde el principio al final

4. 2. CLARIDAD: predominan en ellas las vocales claras, abiertas, brillantes.

#### OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS:

El texto se encuentra dispuesto en dos partes que se doblan simétricamente bajo un eje semántico y rítmico configurado por “Sopportazione, buona grazia, sì”. En él la elipsis verbal contribuye a acelerar el ritmo logrado hasta entonces, y la brevedad de la partícula afirmativa constituye la inflexión mayor, el clímax emocional tras el cual la intensidad baja de grados paulatinamente, dejando una estela estructural rítmica similar a una pirámide, donde el ángulo superior es esta afirmación rotunda.

Contribuye a intensificar la emoción la oportuna repetición de la mencionada frase, especialmente la bina trocaica “buona grazia” (líneas 17, 27 y 42).



## EN FRANCES

Para el estudio rítmico aplicado al idioma francés serán extraídos tres fragmentos de la conocida novela “**Madame Bovary**”, autoría del genial escritor **Flaubert**, quien con tanta maestría empleó y combinó los recursos sonoros y su disposición rítmica, como se verá.

La lectura detallada de las tres piezas nos arroja un balance muy similar. El impulso acentual lo recibe de los pies **yambo y anapesto**, por lo que el ritmo es vigoroso, con una concentración expresiva también debida a lo compacto de la presentación de los acentos.

El movimiento acentual es **lineal**, si sólo se observan los textos como piezas aisladas. En ellos se comprueban líneas ascendentes en busca de clímax emocionales, que se consuman para iniciar un descenso posterior. Pero si el análisis se realiza comparando la obra en su conjunto puede afirmarse que el movimiento es **circular**, con unas similitudes que se buscan, e incluso se anticipan a través de prolepsis explícitas.

El **tipo tonal** es *sentimental*, e incluso dramático. La entonación responde en su mayor parte a la cadencia grave, y las pausas son enfáticas y apoyan el establecimiento de los ciclos. El poder tonal de las sonoridades vocálicas le proporciona una claridad dominante, gracias sobre todo a la /e/ francesa en sus diferentes pronunciaciones, mientras las consonantes dejan su impronta de suavidad y delicadeza.

Las **rimas interiores** son extraordinariamente ricas, sonoras, tremendas, y también aquí contribuyen a la coherencia textual.

Flaubert se sirve además de toda una amplísima gama de recursos sonoros puestos al servicio del ritmo, como son los paralelismos sintácticos y rítmicos; las acumulaciones y las enumeraciones en busca de los clímax emocionales; las metonimias excelentes, y la mencionada prolepsis.

La sintaxis es exacta, con una pretendida búsqueda de la sencillez de la frase simple. El léxico es exquisito, sonoro, impresionante.

# MADAME BOVARY

FLAUBERT

1) (I PARTE, Capítulo IX, página 91)

“Souvent, lorsque Charles était sorti, elle allait prendre dans l’armoire, entre les plis du linge où elle l’avait laissé, le porte-cigares en soie verte.

Elle le regardait, l’ouvrait, et même elle flairait l’odeur de sa doublure, mêlée de verveine et de tabac. A qui appartenait-il?... Au vicomte. C’était peut-être un cadeau de sa maîtresse. On avait brodé cela sur quelque métier de palissandre, meuble mignon que l’on cachait à tous les yeux, qui avait occupé bien des heures et où s’étaient penchées les boucles molles de la travailleuse pensive. Un souffle d’amour avait passé parmi les mailles du canevas; chaque coup d’aiguille avait fixé là une espérance ou un souvenir, et tous ces fils de soie entrelacés n’étaient que la continuité de la même passion silencieuse. Et puis le vicomte, un matin, l’avait emporté avec lui. De quoi avait-on parlé, lorsqu’il restait sur les cheminées à large chambranle, entre les vases de fleurs et les pendules Ponpadour? Elle était à Tostes. Lui, il était à Paris, maintenant; là-bas! Comment était ce Paris? Quel nom démesuré! Elle se le répétait à demi-voix, pour se faire plaisir; il sonnait à ses oreilles comme un bourdon de cathédrale; il flamboyait à ses yeux jusque sur l’étiquette de ses pots de pommade”.

	Souvent,	-
	lorsque Charles était sorti,	-
	elle allait prendre dans l’armoire,	a
	entre les plis du linge	a
5	où elle l’avait laissé,	b
	le porte-cigares en soie verte.	c
	Elle le regardait,	c
	l’ouvrait,	d
	et même elle flairait l’odeur	-
10	de sa doublure,	d
	mêlée de verveine et de tabac.	-
	A qui appartenait-il?...	-
	Au vicomte.	e
	C’était peut-être	b
15	un cadeau de sa maîtresse.	b
	On avait brodé cela sur	-
	quelque métier de palissandre,	-
	meuble mignon	e
	que l’on cachait à tous les yeux,	-
20	qui avait occupé bien des heures	f
	et où s’étaient penchées	b

	les boucles molles	f
	de la travailleuse pensive.	g
	Un souffle d'amour avait passé	c
25	parmi les mailles du canevas;	h
	chaque coup d'aiguille avait fixé là	h
	une espérance ou un souvenir,	g
	et tous ces fils de soie	a
	entrelacés n'étaient que la continuité	i
30	de la même passion silecieuse.	-
	Et puis le vicomte,	e
	un matin,	-
	l'avait emporté avec lui.	j
	De quoi avait-on parlé,	c
35	lorsqu'il restait sur les cheminées	i
	à large chambranle,	c
	entre les vases de fleurs	f
	et les pendules Ponpadour?	-
	Elle était à Tostes.	-
40	Lui,	j
	il était à Paris,	k
	maintenant;	f
	là-bas!	-
	Comment était ce Paris?	k
45	Quel nom démesuré!	i
	Elle se le répétait à demi-voix,	a
	pour se faire plaisir;	g
	il sonnait à ses oreilles	-
	comme un bourdon de cathédrale;	-
50	il flamboyait à ses yeux	-
	jusque sur l'étiquette	b
	de ses pots de pommade.	c

## RITMOS:

**1.- CANTIDAD:** Este fragmento presenta irregularidad métrica, con 52 unidades rítmicas heterométricas.

## 2.- INTENSIDAD:

**2.1. ACENTO:** en francés es delimitativo en la última sílaba de palabra, salvo raras excepciones. Ello nos deja un margen de acción más limitado en principio que respecto a otros idiomas con mayor libertad acentual. Una primera observación sobre el esqueleto rítmico del fragmento nos da una imagen del predominio **yámbico**, y lo que él implica: un ritmo más bien vivo, vigoroso, enérgico, con movimiento.

Los axis rítmicos que no pertenecen al mencionado pie tienen un impulso invariablemente anapéstico. **Anapestos** son “regardait” (línea 6); “palissandre” (línea 17); “souvenir” (línea 27); “continuité” (línea 29); “silecieuse” (línea 30); “cheminées”

(línea 35); “Pompadour” (línea 38); “maintenant” (línea 42); “démessuré” (línea 42); “cathédrale” (línea 49), y “létiquette” (línea 51).

La presencia de ambos pies combinados deja una impronta de vigor y energía, de gravedad expresiva, una sonoridad llena de peso y consistencia, casi trascendente.

Una salvedad final es necesaria en este punto para recordar un fenómeno fonético típicamente francés que influirá en el cómputo final silábico y acentual. Conocido como *liason*, consiste en la unión en la pronunciación de dos palabras cuando la primera termina en consonante y la segunda comienza por vocal.

oó  
o ó oó oó  
o-oó ó o oó  
ó o ó o ó  
5 o ó oó oó  
o óo oó o o ó  
  
ó ó oóó  
oó  
o óo ó oó oó  
10 o o oó  
oó o oó-o o oó  
o ó oóóó-ó...  
o oó  
oó o-ó  
15 o oó o o oó  
o-oó oó oó o  
óo oó o oóó  
ó oó  
o o oó o o o-ó  
20 o oó-oó o o-ó  
o o oó oó  
o ó ó  
o o oóó oó  
o ó oó oó oó  
25 oó o ó o oóó  
ó ó oó-oó oó ó  
oó-oóó o oóó  
o o o ó o ó  
oóóó oó o o oóóó  
30 o o óo oó oóó  
o ó o oó  
o oó  
oó-oóó oó ó  
o ó oó-o oó  
35 oó oó o o oóó  
o o oó  
ó o ó o ó  
o o oó oóó  
ó-oó o ó  
40 ó  
o oó o oó  
oóó  
o-ó  
oó oó o oó  
45 o ó oóóó  
o o o oóó o oó-ó

50      ó o ó oó  
          o oó-o o-oó  
          óo-o oó o oóó  
          o oóó-o o-ó  
          ó o oóó  
          o o ó o oó

2.2. RITMO: **compacto**, con una acumulación acentual, como corresponde al idioma francés, lo cual le proporciona una fuerte expresividad.

2.3. MOVIMIENTO: es **linear y ascendente**, proporcionando un incremento del énfasis, del sentimiento, apoyado en la entonación. El ánimo es agitado, apasionado; el ritmo es el apropiado, con un incremento acumulativo en el poder, que incentiva una mayor presencia de los anapestos hacia el final del fragmento.

2.4. DIRECCIÓN: la dirección presenta pocas variaciones para pintar el sentimiento. Más bien se trata de una **única** dirección, sin digresiones, que acumula expansiones con un aceleramiento rítmico que aumenta el vigor expresivo. Esta dirección iría encaminada a la evocación constante del ser deseado por parte de Madame Bobary, desde la metonimia de la pitillera hasta la figura completa del futuro amante.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: **alternan** las frases polimembres con las constituidas por un reducido número de tonemas, e incluso las formadas por uno solo. La composición responde al esquema emocional, menos riguroso que el lógico.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: en general, el predominio es de la aseveración y, por lo tanto, de la **cadencia** entonativa. Sin embargo, la emotividad del texto se filtra a través de otras modalidades de forma salteada. Tres interrogaciones (líneas 12, 38 y 44) y una interjección (línea 45) rompen una aparente armonía para incorporar unas inflexiones ascendentes, las **anticadencias** tremendamente llamativas. La primera de ellas se acompaña además por una **suspensión** posterior, que alargaría durante un tiempo mayor la intensidad del momento.

3.3. TIPO: **sentimental dramático**, con profundos cambios y divisiones y predominio del movimiento propio del sentimiento apasionado.

3.4. PAUSAS: frecuentes y **enfáticas**. Resaltan el relato, los ciclos ascendentes de la emoción. Crean ritmo.

3.5. PODER TONAL: En este sentido, recordemos que el reducir las complejidades de las cualidades de articulación a **impresiones auditivas o moldes de la voz**, y clasificarlas como instrumentos fonéticos en una orquesta completa del lenguaje con un uso inteligente, su combinación rítmica y eufónica, permite al escritor servirse de un instrumento valiosísimo para expresarse en un doble plano complementario:

- los contenidos semánticos verbalizan su pensamiento y/o sentimiento,
- las sonoridades fonéticas no se limitan a acompañar esa verbalización, sino que se convierten en el fondo que por sí mismo transmite información adicional al discurso,

transformando el mensaje en algo mucho más rico interpretado por la **inteligencia auditiva**.

El francés proporciona, con la abundancia de vocales claras, una impresión inicial de luminosidad entre las palabras. Las consonantes, hábilmente combinadas, refinan la percepción del fragmento. En este caso, contribuyen con mayor influencia tres sonidos: /s/, /m/ y /r/ francesa.

La /m/ adormece con su tarareo ancestral; la /r/ francesa le impulsa un suave rugido, un gruñido de poder contenido; la /s/ le proporciona un disimulo, una agudeza oculta: “passion silencieuse”.

#### 4.- TIMBRE:

4.1. RIMAS INTERIORES: El lenguaje es el vehículo del pensamiento, la capacidad de expresarse del hombre con unas cualidades innatas, inherentes, que tienden automáticamente hacia su forma rítmica. Como ya sabemos, nos referimos a la existencia de *patrones naturales de regularidad* que van buscándose y encontrándose, dando lugar a los juegos internos de los sonidos. Entre los que más belleza alcanzan están las **rimas** y las **similicadencias**, sus formas internas, y no al final de cada verso o periodo.

Estas son, también en francés, un poderoso instrumento al servicio del ritmo, que contribuye a proporcionar esa **sombra expresiva** de la que es receptora la inteligencia auditiva. En simultaneidad, se constituyen en un **mecanismo de coherencia textual** al unir, en la proximidad o en la distancia, a términos similares en su sonoridad, especialmente por la reiteración fonemática de sus vocales, al tiempo que el contexto los enlaza por su contenido semántico similar, e incluso con sinonimia referencial, en algunos casos.

Estas rimas internas se encuentran como similicadencias **asonantadas** e invariablemente **agudas**, no muy densas, sino sueltas, alternantes y en ocasiones espaciadas, y su distribución es la siguiente:

Rima a: l'armoire – linge – (al principio) demi-voix – pommade (al final),  
 Rima b: laissé – peur-être – maîtresse – penchées – (al final) l'étiquette,  
 Rima c: soie verte – regardait – passé – parlé – chambranle – pommade (última línea),  
 Rima d: l'ouvrait – doublure,  
 Rima e: vicomte (repetido) – mignon,  
 Rima f: heures – molles – de fleurs – maintenant,  
 Rima g: pensive – souvenir – plaisir (más lejana),  
 Rima h: canevas – fixé là,  
 Rima i: continuité – cheminées – démesuré,  
 Rima j: lui (repetido),  
 Rima k: Paris (duplicado).

Especialmente las rimas a, b y c actúan además como los **broches** inicial y final del fragmento, conectando términos del principio con los de la clausura, de forma que rítmicamente y, de forma consciente, le proporcionan una estructura cerrada perfecta.

4. 2. CLARIDAD: Las rimas son de una sonoridad extraordinaria, riquísima, pegadiza, en gran medida debido a la ritmicidad del idioma francés. Tienen una claridad media – alta, especialmente por la casi omnipresencia de la vocal e en sus tres formas de pronunciación, lo cual le proporciona un efecto reiterado de brillantez y luminosidad.

### OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS:

El fragmento comienza con una poderosa **metonimia**, ya aludida, donde un objeto, la pitillera, concentra el culto que realmente está dirigido hacia la persona propietaria del mismo.

Otro recurso hábilmente utilizado es el **paralelismo** en el que pone en **contraste** la ubicación espacial de ella y de él, “Elle était à Tostes. Lui, il était à Paris”, fórmula con la que, forma sencillísima e impecable, quedan presentados los dos personajes en lugares opuestos: la cotidianeidad del campo francés, la bohemia parisina.

### 2) (III PARTE, CAPÍTULO VIII, Página 398)

“Elle resta perdue de stupeur, et n’ayant plus conscience d’elle-même que par le battement de ses artères, qu’elle croyait entendre s’échapper comme une assourdissante musique qui emplissait la campagne. Le sol sous ses pieds était plus mou qu’une onde, et les sillons lui parurent d’immenses vagues brunes, qui déferlaient. Tout ce qu’il y avait dans sa tête de réminiscences, d’idées, s’échappait à la fois, d’un seul bond, comme les mille pièces d’un feu d’artifice. Elle vit son père, le cabinet de Lheureux, leur chambre là-bas, un autre paysage. La folie la prenait, elle eut peur, et parvint à se ressaisir, d’une manière confuse, il est vrai; car elle ne se rappelait point la cause de son horrible état, c’est-à-dire la question d’argent. Elle ne souffrait que de son amour, et sentait son âme l’abandonner par ce souvenir, comme les blessés, en agonisant, sentent l’existence qui s’en va par leur plaie qui saigne.

La nuit tombait, des corneilles volaient.

Il lui sembla tout à coup que des globules couleur de feu éclataient dans l’air comme des balles fulminantes en s’aplatissant, et tournaient, tournaient, pour aller se fondre sur la neige, entre les branches des arbres. Au milieu de chacun d’eux, la figure de Rodolphe apparaissait. Ils se multiplièrent, et ils se rapprochaient, la pénétraient; tout disparut. Elle reconnut les lumières des maisons, qui rayonnaient de loin dans le brouillard”.

	Elle resta perdue de stupeur,	a
	et n’ayant plus conscience	b
	d’elle-même	c
	que par le battement de ses artères,	d
5	qu’elle croyait entendre s’échapper	d
	comme une assourdissante musique	-
	qui emplissait la campagne.	d

	Le sol sous ses pieds	e
	était plus mou qu'une onde,	-
10	et les sillons lui parurent	-
	d'immenses vagues brunes,	f
	qui déferlaient.	c
	Tout ce qu'il y avait dans sa tête	d
	de réminiscences,	a
15	d'idées,	e
	s'échappait à la fois,	-
	d'un seul bond,	-
	comme les mille pièces	e
	d'un feu d'artifice.	-
20	Elle vit son père,	g
	le cabinet de Lheureux,	-
	leur chambre là-bas,	h
	un autre paysage.	-
	La folie la prenait,	g
25	elle eut peur,	a
	et parvint à se ressaisir,	-
	d'une manière confuse,	-
	il est vrai;	c
	car elle ne se rappelait point la cause	i
30	de son horrible état,	h
	c'est-à-dire la question d'argent.	i
	Elle ne souffrait que de son amour,	f
	et sentait son âme l'abandonner	g
	par ce souvenir,	-
35	comme les blessés,	c
	en agonisant,	b
	sentent l'existence	b
	qui s'en va par leur plaie qui saigne.	-
40	La nuit tombait,	g
	des corneilles volaient.	g
	Il lui sembla tout à coup	f
	que des globules couleur de feu	-
	éclataient dans l'air	g
	comme des balles fulminantes	b
45	en s'aplatissant,	b
	et tournaient,	j
	tournaient,	j
	pour aller se fondre sur la neige,	-
	entre les branches des arbres.	-
50	Au milieu de chacun d'eux,	i
	la figure de Rodolphe apparaissait.	c
	Ils se multiplièrent,	e
	et ils se rapprochaient,	g
	la pénétraient;	c
55	tout disparut.	c



Elle reconnut les lumières des maisons,	i
qui rayonnaient de loin	-
dans le brouillard.	a

## RITMOS:

**1.- CANTIDAD:** Este fragmento tiene irregularidad métrica en sus 58 unidades rítmicas heterométricas.

## 2.- INTENSIDAD:

**2.1. ACENTO:** El predominio en una lectura inicial es claramente **yámbico**, aunque de nuevo encontramos una considerable estela de axis rítmicos con pie **anapesto**: “s’echapper” (línea 5); “déferlaient” (línea 12); “d’artifice” (línea 19); “ressaisir” (línea 26); “souvenir” (línea 34); “l’existence” (línea 37); “fulminantes” (línea 44), y “multiplèrent” (línea 52).

Es éste un fragmento duro, con un peso sombrío, donde se concentra el clímax emocional de la novela: la consumación del suicidio de la protagonista. Los dos pies rítmicos mencionados se ayudan, para consolidar la sobriedad y solemnidad del momento, de una serie de axis rítmicos alternantes, que recorren el texto con palabras de gran extensión, tremendas, todas con cuatro sílabas y final agudo: “réminiscences” (línea 24); “l’abandonner” (línea 33); “en agonisant” (línea 36, con liason); “s’aplatissant” (línea 45), y “apparaissait” (línea 51).

La disposición rítmica presenta una esquemática reproducción del estado de la agonía de la protagonista. El estupor inicial viene acompañado por un acento antirrítmico en “n’ayant plus conscience” (línea 2), que anuncia el aparente desconcierto de los sentidos del personaje por su delirio. Esta desorientación se incrementa con una **enumeración** de elementos a partir de “Elle vit...” (línea 20), al que siguen todas las escenas que se suceden en su febril mente, para culminar en la explicitación de su estado total de locura, en la línea 24, que coincide con el **clímax rítmico**.

A partir de ahí el miedo hace que el clímax comience a bajar, dando lugar a un descenso emocional. La protagonista trata de rehacerse, pero no sin dramatismo. Si, como sabemos, la repetición es sinónimo de intensidad, al avanzar en la lectura encontramos la **repetición léxica de “tournaient”**, que duplica el efecto de la pérdida de consciencia de la protagonista con esa insistencia en la idea de que todo gira, que nos recuerda la sensación de mareo y de pérdida de los sentidos. Se le añade, de forma muy próxima, un **cuarteto de paralelismos rítmicos**, desde la línea 53 hasta la 56, con “...se rapprochaient, la pénétraient; tout disparut. Elle reconnut...” (...o ooó / o ooó / o ooó // o ooó...), cuyas repeticiones incrementan también la intensidad.

5      o ooó o ooó  
       o ooó o ooó  
       oo-oo  
       o o o ooó o o-oo  
       o oo-oo ooó

ó-oo-oooó oó  
 o oóó o oó  
 o ó o o ó  
 oó o ó oo-ó  
 10 o o oó o oó  
 oó ó ó  
 o oóó  
 ó o o-oó o o óo  
 o oóóó  
 15 oó  
 oóó-o o ó  
 o o ó  
 ó o ó ó  
 o ó oóó  
 20 o ó o ó  
 o oóó o oó  
 o ó o-ó  
 o-ó oó  
 o oó o oó  
 25 o-ó ó  
 o oó o o oóó  
 oo oó oó  
 o-ó ó  
 o-ó o o oóó ó o ó  
 30 o o oó-oó  
 o-o-ó o oó oó  
 o o oó o o o oó  
 o oó o-ó oóóó  
 o o oóó  
 35 o o oó  
 o-oóóó  
 oó oóó  
 o o ó o o ó o ó  
 40 o ó oó  
 o oó oó  
 o o oó o-o ó  
 o o oó oó o ó  
 oóó o ó  
 45 ó o ó oóó  
 o oóó  
 o oó  
 oó  
 o oó o ó o o ó  
 oo o ó o-ó  
 50 o oó o oó ó  
 o oó o oó oóóó  
 o o oóóó  
 o o o oóó  
 o oóó  
 55 o oóó  
 o oóó o oó o oó  
 o oóó o ó  
 o o oó

2.2. RITMO: es **compacto**, con doble movimiento y una tendencia hacia la **aceleración** propia de la actividad mental dominada por la locura. Los acentos son próximos,

expresivos, como hemos visto.

2.3. MOVIMIENTO: el esquema acentual nos deja una estela de un doble movimiento **ascendente / descendente**, que se pliega sobre el clímax emocional y rítmico ubicado en la línea 24.

2.4. DIRECCIÓN: **única**, dentro de la mente de la protagonista, con variedad de movimiento que le proporciona riqueza expresiva.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: predominan las frases trimembres o con combinaciones que huyan de la armonía y presenten un **desequilibrio** sintáctico y rítmico.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: No hay en el fragmento grupos interjectivos que exploten y aceleren la entonación. Sin embargo, la acumulación creciente de ésta puede sentirse, especialmente por la frecuencia de las pausas que, al estrechar la brevedad de los grupos, y unido a las repeticiones, impulsa a la **cadencia** dominante con fuerza.

3.3. TIPO: dramática, descriptiva, con **gravedad sentimental**.

3.4. PAUSAS: la inflexión es grave, doliente, reiterada e intensa, intensificada por las pausas, **enfáticas**, como hemos visto.

3.5. PODER TONAL: Las vocales se combinan para ofrecer un efecto de luminosidad. Sin embargo, no encontramos el equilibrio de otros fragmentos, sino que la disposición tiende más a la anarquía propia de la mente enfermiza de la protagonista. Las consonantes se encuentran igualmente en una estela confusa, pero puede hablarse de una mayor influencia del molde agudo y abrupto de la /t/, la dureza de la /k/ y del gruñido y la irritación contenida de la /r/ francesa: "**et tournaient, tournaient**".

### 4.- TIMBRE:

4.1. RIMAS INTERIORES: con idéntico poder sonoro y conector entre términos similares fonética y semánticamente a las encontradas en el primer fragmento, las similitudines encontradas han sido:

Rima a: stupeur – peur – brouillard,

Rima b: conscience – réminiscences – (más lejana) agonisant – l'existence – fulminantes – s'aplatissant,

Rima c: déferlaient – (est) vrai – blessés – apparaissait – pénétraient,

Rima d: artères – s'échapper – campagne – sa tête,

Rima e: ses pieds – d'idées – (mille) pièces – (muy distanciada) multiplient,

Rima f: (vagues) brunes – son amour – tout à coup,

Rima g: (son) pere – prenait – l'abandonner – tombait – volaient – (dans) l'air – rapprochaient,

Rima h: là-bas – état,

Rima i: (la) cause – d'argent – disparut – maisons,

Rima j: tournaient (repetido).

La rima a es increíblemente importante. Sus conexiones no pueden ser más oportunas: se encuentran en el inicio (línea 1), en el clímax emocional (línea 25) y en la última palabra del fragmento.

4. 2. CLARIDAD: La reiterada presencia de la /e/ vuelve a proporcionar una tonalidad alta.

### OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS:

Un **símil** establece la acertada comparación entre las visiones febriles y dolientes de la moribunda y la explosión de los fuegos artificiales: "...comme les mille pièces d'un feu d'artifice".

Como ya se ha mencionado, la **enumeración** de elementos a partir de "Elle vit..." (línea 20), con las escenas que se amontonan en el delirio mental de Madame Bovary, intensifica la emoción que culmina con el **clímax rítmico** de la línea 24.

Otros recursos de intensificación serán la **repetición léxica de "tournaient"** y los **paralelismos rítmicos**, desde la línea 53 hasta la 56, con "...se rapprochaient, la pénétraient; tout disparut. Elle reconnut...". El movimiento insistente de las repeticiones viene apoyado también por el verbo "déferlaient", que lleva implícito el doble movimiento de el ir y el venir.

Finalmente, un recurso que aporta sonoridad es la **sinestesia** basada en la identificación de los latidos del corazón y una música exterior, en una mezcla de sensaciones que evoca la incapacidad de la protagonista para discernir la realidad.

### 3) (III PARTE, CAPITULO X, Página 440)

"Le lendemain, Charles alla s'asseoir sur le banc, dans la tonnelle. Des jours passaient par le treillis; les feuilles de vigne dessinaient leurs ombres sur le sable, le jasmin embaumait, le ciel était bleu, des cantharides bourdonnaient autour des lis en fleur, et Charles suffoquait comme un adolescent sous les vagues effluves amoureux que gonflaient son coeur chagrin.

A sept heures, la petite Berthe, qui ne l'avait pas vu de toute l'après-midi, vint le chercher pour dîner.

Il avait la tête renversée contre le mur, les yeux clos, la bouche ouverte, et tenait dans ses mains une longue mèche de cheveux noirs.

- Papa, viens donc! dit-elle.

Et, croyant qu'il voulait jouer, elle le poussa doucement, Il tomba par terre. Il était mort."

	Le lendemain,	a
	Charles alla s'asseoir sur le banc,	-
	dans la tonnelle.	b
	Des jours passaient par le treillis;	c
5	les feuilles de vigne dessinaient	d
	leurs ombres sur le sable,	-
	le jasmin embaumait,	b
	le ciel était bleu,	-
	des cantharides bourdonnaient	b
10	autour des lis en fleur,	-
	et Charles suffoquait	b
	comme un adolescent	e
	sous les vagues effluves amoureux	f
	que gonflaient son coeur chagrin.	g
15	A sept heures,	a
	la petite Berthe,	d
	qui ne l'avait pas vu de toute l'après-midi,	c
	vint le chercher pour dîner.	d
20	Il avait la tête renversée contre le mur,	-
	les yeux clos,	f
	la bouche ouverte,	b
	et tenait dans ses mains	h
	une longue mèche de cheveux noirs.	h
25	- Papa,	g
	viens donc!	e
	dit-elle.	d
	Et,	e
	croyant qu'il voulait jouer,	-
	elle le poussa doucement,	f
30	Il tomba par terre.	-
	Il était mort.	-

## RITMOS:

**1.- CANTIDAD:** La irregularidad métrica se aprecia a través de estas 31 unidades rítmicas heterométricas.

## 2.- INTENSIDAD:

**2.1. ACENTO:** De nuevo, el impulso dominante es el **yambo**, con su poder expresivo y su fuerza. Sin embargo, el fragmento, a pesar de su brevedad, presenta matices, e incluso partes diferenciadas. El esquema rítmico nos dibuja cinco bloques con unas

tonalidades y unas marcas acentuales distintas.

El primer bloque, hasta la línea 14, presenta al personaje masculino inmerso en unas sensaciones de monotonía y angustia, que lo asfixian. El yambo está fuertemente acompañado por el pie **anapesto**, e incluso se apoya en él para darle más gravedad en un axis rítmico con cuatro sílabas y final agudo en “adolescent” (línea 12). Los pies anapestos se aprecian en: “dessinaient” (línea 5); “suffoquait” (línea 11); “amoureux” (línea 13), y “doucement” (línea 27). El anapesto es tan influyente que incluso aparece en una bina perfecta, “cantharides bourdonnaient” (línea 9).

El párrafo siguiente se dulcifica con la presencia de la pequeña Berta. Se equilibra con el dominio absoluto del yambo.

El tercer bloque viene marcado por la aparición de la muerte del padre a través de sus síntomas externos. Un *acento antirrímico* en “les yeux clos” (línea 20) vendría a detener el impulso primigenio ante la terrible evidencia de la muerte de Charles, descubierta por su hija.

El cuarto apartado marca el clímax emocional, acompañado por la interjección sin respuesta de la niña. El final explicita lo que ya es un hecho: él estaba muerto.

	o oó
	ó oo oó o o ó
	o o oó
	o ó oó o o oó
5	o ó o ó oó
	o-ó o o ó
	o oó oó
	o ó oó ó
	o oó oó
10	oó o o-o ó
	o ó oó
	ó-o oóó
	o o ó-oó oó
	o oó o ó oó
15	o o-ó
	o oo ó
	o o oó o ó o ó oo-oó
	ó o oó o oó
	o-oó o oó oó ó o ó
20	o-ó ó
	o ó-oó
	o oó o o ó
	o ó ó o oó o
	oó
25	ó o
	ó-o
	o
	oó o oó oó
	o o oó oó
30	o oó o ó
	o oó ó

2.2. RITMO: es igualmente **compacto**, lleno de energía y vigor emocional, casi contenido.

2.3. MOVIMIENTO: **linear**, con doble dibujo ascendente / descendente, con el vértice ubicado en el clímax de la cuarta parte, si se analiza con texto independiente. Si se relaciona con la obra en su globalidad, el movimiento observado es **circular**, al conectar la muerte de él con la de ella en un cúmulo de acciones que desencadenan en este desgraciado desenlace, provocado desde el principio por la pasión irreprimible de Madame Bovary.

2.4. DIRECCIÓN: **única** e inequívoca: el encuentro del personaje con su desdichado destino.

### 3.- TONO:

3.1. TONEMAS: presentan una gran **diversidad** de tamaños y miembros, según el párrafo en el que se inserten. A grandes rasgos, son trimembres en el primer bloque, más adecuado para la expresión de la melancolía. El segundo párrafo se compone de cuatro miembros, en una pretendida intensión de que la presencia de la niña equilibre la narración. El tercer bloque recupera una cierta anarquía a través de la asimetría de cinco miembros. El cuarto rompe con el relato, incorporando incluso la narración directa. Finalmente, los grupos se abrevian para concentrar más la intensidad del momento.

3.2. GRUPOS MELÓDICOS: son muy irregulares, oscilando entre dimensiones dispares, pero con la **cadencia** como denominador en común. Los más breves corresponden al clímax contenido en el cuarto bloque, que además incorpora una expresión exclamativa para incrementar e intensificar la expresión, y por lo tanto, le corresponde la entonación ascendente de la **anticadencia**.

3.3. TIPO: **dramático**, insistente, espectacularmente grave.

3.4. PAUSAS: **enfáticas**, muy próximas, especialmente al final, para intensificar la doliente presencia de la muerte.

3.5. PODER TONAL: En este caso las vocales no son tan claras como en otros párrafos. Las consonantes vienen marcadas también por la sombra tórrida de la muerte. Es frecuente la *ch* francesa, que refleja la idea de turbación y sorpresa, incluso la perplejidad y el misterio que despierta la muerte ante los ojos de una niña. Es el sonido del protagonista y de triste, Charles y chagrin. También se repite con asiduidad la /s/ para suavizar la dureza del momento.

### 4.- TIMBRE:

4.1. RIMAS INTERIORES: las similitudines vuelven a sorprender por su llamativa sonoridad. Observado el esquema rítmico del fragmento se asemeja más a muchos poemas que a lo entendido convencionalmente como prosa. Las rimas internas son

perfectas y con cierta densidad, especialmente en la rima b. El resto de conexiones entre términos la podemos observar en esta relación:

Rima a: lendemain – (sept) heures,

Rima b: tonnelle – emabaumait – bourdonnaient – suffoquait – ouverte,

Rima c: treillis – l'après-midi,

Rima d: dessinaient – (petite) Berthe – dîner – dit-elle,

Rima e: adolescent – jouer,

Rima f: amoureux – (yeux) clos - doucement,

Rima g: chagrin – papa,

Rima h: (ses) mains – noirs.

Como puede comprobarse, la rima a es muy importante al convertirse en un mecanismo de unión de los principios del primer y el segundo bloque.

4. 2. **CLARIDAD:** en esta ocasión, la balanza del predominio vocálico se inclina hacia un predominio de mayor oscuridad por la influencia del sonido o, especialmente en la rima f.

### **OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS:**

Desde el principio del fragmento asistimos a una *prolepsis o anticipación* de la muerte, explicitada en la idea de asfixia central en el primer párrafo.

La presentación de la muerte del padre ante la niña se realiza a través de una *acumulación de imágenes con el clímax* en la conclusión final: “Il était mort”. Desde la visión de la cabeza inclinada hasta la evidencia, una serie de imágenes van constituyendo la enumeración acumulativa que derivará en el terrible descubrimiento por los ojos inocentes de la niña.



## IX.- LA VOZ.

La voz humana influye en el ritmo y en la eufonía del discurso. Son múltiples e innumerables los distintos conceptos que podríamos encontrar en referencia al término voz. En un primer acercamiento, la distinguimos como el producto de la interacción de diversos órganos y estructuras que, acoplados para la producción de la voz, constituyen un sistema de acción muy complejo.

La voz es la emisión sonora del ser humano. El sistema de fonación se encarga de producir la voz y el cerebro de controlar su calidad, tono e inflexión durante el discurso oral o el canto. Por lo tanto, es el sonido producido por los órganos de la fonación y emitido por la boca.

Gilbert Austin (1) la definió como el órgano de la elocuencia, y tiene el total dominio sobre el sentido auditivo. Todo lo que el lenguaje y tonos pueden efectuar para influir la comprensión y para ganar los afectos, depende del poder de la voz dirigido al oído. El rostro y el gesto dirigen su mudo lenguaje a los ojos. Donde falla puede encontrarse únicamente en una letra muerta.

En este sentido, nos dirá O. Brik (2): "De igual manera, el poema impreso en un libro no ofrece más que las huellas el movimiento. Sólo puede ser presentado como ritmo el discurso poético y no su resultado gráfico.... Todo se deriva del ritmo del discurso poético; la distribución en líneas y sílabas es su consecuencia."

Las cualidades y el manejo de la voz son de una gran importancia para el orador; aquéllas son principalmente el regalo de la naturaleza; éste depende principalmente del arte. ¿A quien se le escapa que influye poderosamente en el ritmo?

Brevemente, consideremos primero la naturaleza de la voz, dividida en cantidad y cualidad; segundo, su manejo.

---

(1) GILBERT AUSTIN, A. M., *Chironomia or a Teatrise on Rethorical Delivery*, Londres, 1806.

(2) O. BRIK, "Ritmo y sintaxis", extractos del artículo así titulado "Novyi Lef". N° 3-6 (1927). Reimpreso en O. Brik, "Two essays on poetic language", Michigan Slavic Materials, N° 5, Ann Arbor, 1964. En JAKOBSON, TINIANOV y otros, *op. cit.*

## 1. - NATURALEZA

### 1.1. CANTIDAD

Cualquier sonido existente en la naturaleza posee una serie de características que nos permiten su clasificación, de ahí que esas mismas características se apliquen a la voz, y son:

#### 1.1.1. INTENSIDAD O VOLUMEN.

Es la mayor o menor amplitud de las ondas sonoras. La intensidad se mide en Decibelios. Nuestro rango de captación auditiva va de 20 db. (límite inferior desde donde se empieza a oír un sonido) a 140 db (límite superior).

Para ilustrar con ejemplos las cantidades de db oscilan entre:

- voz cuchicheada a 3 metros :      20 db.
- **voz conversacional :**                      **40 db.**
- Pájaros:                                      45 db.
- Tráfico:                                      80 db.
- **Trauma acústico:**                      **90 db**
- Amplificador de discoteca:      140 db.

#### 1.1.2. ALTURA O TONO.

Es una propiedad del sonido que nos permite ordenarlos en la escala de frecuencia de graves a agudos. Depende del número de vibraciones por segundo que tiene un sonido. El tono se mide en Hertzios. El rango de secuencias audible por el oído humano está comprendido entre los 20 Hz (sonidos graves) y los 20.000 Hz (sonidos agudos).

La frecuencia de la voz femenina se encuentra entre los 180 y los 270 Hz, mientras la masculina oscila entre los 90 y los 160 Hz.

Los sonidos graves producen sensación de acercamiento, de proximidad. Los agudos de alejamiento, de mayor distancia. El sonido agudo es más patológico respecto a nuestro oído que el grave, ya que éste produce menos impacto en el tímpano al hacer que éste se mueva más despacio.

### 1.1.3. TIMBRE.

Es el resultado de la suma de los armónicos, cada uno de los sonidos que acompañan al tono fundamental y que resulta del uso de los distintos resonadores. Es la cualidad más difícil de explicar, nos permite conocer una voz entre varias, incluso cuando éstas emiten un mismo sonido. El timbre es la personalidad, el modo propio y particular de sonar de cada voz.

### 1.1. 4. DURACIÓN.

Es el lapso de tiempo en el que es emitido un sonido. De todas las características anteriormente expuestas cabe destacar la relación Tono – Intensidad, de modo que un aumento en la intensidad vocal, de manera habitual, supone un incremento en el tono base de la voz. (Cuando se grita, inconscientemente aumenta el tono).

## 1.2. CUALIDADES

Tal y como se dijo más arriba para las características de cantidad sobre cualquier sonido existente en la naturaleza, aplicados también a la voz, las cualidades que los distinguen y clasifican son:

### 1.2.1. CLARIDAD.

Su percepción clara o difícil para el oído, hasta llegar a la indistinción entre otros sonidos.

### 1.2.2. DULZURA.

Su percepción dulce o áspera para el oído, abrupta por el excesivo uso o por otras causas.

### 1.2.3. CONSTANCIA.

Si su emisión y percepción correspondiente es constante o, por el contrario, lo hace de una manera quebrada.

### 1.2.4. VARIEDAD.

Cuando su emisión responde a una variedad de registros y tonos o, al extremo, lo hace sin diversidad de tales registros, es decir, de manera monótona. La voz hablada usa distintos tonos en las inflexiones vocales y se desplaza fácilmente desde sus tonos más graves a los más agudos, en una extensión tonal aproximada de una octava por lo

menos. Es, por lo tanto, imprescindible conocer el tono vocal y saberlo manejar correctamente.

1.2.5. FLEXIBILIDAD.

La característica de la voz capaz de adaptarse a diferentes situaciones, de adoptar cambios o, en caso contrario, de venir dada por una rigidez.

NATURALEZA	CANTIDAD	CUERPO O VOLUMEN
		ALTURA O TONO
		TIMBRE
		DURACIÓN
	CUALIDADES	CLARIDAD / INDISTINCIÓN
		DULZURA / ASPEREZA
		CONSTANCIA / QUEBRADA
		VARIEDAD / MONOTONÍA
		FLEXIBLE / RÍGIDA

Cuadro 33.

## 2. - MANEJO

La emisión de la voz es un fenómeno de enorme variabilidad. Aparte de las considerables diferencias existentes entre una persona y otra, en un mismo individuo puede adoptar distintos comportamientos según la situación y contenido del mensaje:

- **voz proyectada o voz directiva**, que corresponde a un comportamiento vocal mediante el cual el sujeto se propone actuar sobre otro: llamar a alguien, ordenar, afirmar, interrogar...
- **voz de expresión simple o no proyectada**, en la que el interlocutor no está situado en un primer plano de las preocupaciones de quien habla. Si se le escucha, bien, si no, tanto da. De la manera en que se expresa el locutor, los interlocutores comprenden que no es necesario que permanezcan atentos.
- **voz de apremio o de insistencia**, corresponde a un comportamiento que se produce cuando el locutor piensa que la acción vocal emprendida posee un carácter urgente, va a resaltar su finalidad o quiere desquitarse de un fracaso. Es un mecanismo eficaz, pero perjudicial si su utilización se prolonga. La voz de apremio no se desobedece.

Hay reglas que, si se siguen, pueden perfeccionar mucho el manejo de la voz. En orden de importancia pueden considerarse bajo los siguientes epígrafes:

### 2.1. ARTICULACIÓN.

Un orador, aunque posea sólo una voz moderada, si articula correctamente será mejor comprendido y oído con mayor placer que uno que vocifera sin juicio. Su voz puede penetrar más que una que es más alta pero mal articulada.

El obstáculo fundamental de una buena articulación es el tartamudeo o la vacilación.

Para emitir bien cualquier sonido se requiere una buena articulación, dando la forma correspondiente a cada una de las vocales y consonantes. La articulación es la serie de movimientos que realizan las partes móviles de las cavidades de resonancia, con las cuales el ruido o sonido glótico se transforma en palabras y lenguaje. Simultáneamente con la articulación debe realizarse la *impostación*, la colocación correcta en las cavidades de resonancia del sonido emitido en la laringe, proyectándose el sonido hacia el exterior libremente durante la emisión de las vocales, y con un distinto obstáculo en la emisión de las consonantes. La articulación de éstas conviene realizarla lo más adelante posible y su pronunciación bien clara ayuda mucho a la emisión.

## 2.2. PRONUNCIACIÓN.

Una buena y bien trabajada articulación, unida a la flexibilidad de la voz, permite una pronunciación y una dicción perfecta, con los más variados matices. Si la voz ha sido bien *impostada*, manteniendo flexibles los músculos de la lengua, labios y mandíbula, estos estarán dispuestos para una correcta pronunciación.

Para hablar es preciso tener en cuenta los moldes vocales, abriendo más la boca para obtener un mayor rendimiento vocal. Es necesario saber que bastan tres milímetros de mayor distancia entre la lengua y el paladar, con separación de la dentadura superior e inferior, para que se advierta un apreciable aumento del caudal sonoro de la palabra. La correcta articulación constituye la base fundamental de la palabra, es la que permite ser escuchado y comprendido.

## 2.3. ÉNFASIS.

En cada sentencia o expresión de pensamiento, hay generalmente una palabra que se relaciona con la idea predominante en la mente del orador y que, en la pronunciación, se distingue apropiadamente por una peculiar presión de la voz, llamada énfasis.

## 2.4. PAUSAS Y RESPIRACIÓN

Las pausas se ponen antes o después de un asunto importante para introducirlo o dejarlo grabado en la memoria con un efecto más potente. Al suspender el sentido de una manera inusual o en un lugar inesperado, detienen la atención. Interrumpen el fluir uniforme del discurso y operan, por el rápido cambio del sonido al silencio.

Pero aunque el sonido es interrumpido en las pausas, el gesto y el rostro deben expresar que hay que esperar algo más. Las pausas retóricas contribuyen así a la verosimilitud: el orador aparece lleno de su tema y más bien espera a expresarlo. Parece tomarse tiempo para reflexionar, para ejercer el pensamiento, dudar, resolver, alarmarse. Cuando habla después de esas pausas juiciosamente medidas, parece pronunciar las persuasiones de su mente en el momento, y hace, a este respecto, una impresión más potente. Es uno de los medios más poderosos de influencia que la oratoria ejerce pues representa la opinión considerada sobre la sinceridad del orador.

## 2.5. TIMBRE

Los tonos medios son los más ventajosos. El orador ha de esforzarse por perfeccionar esos tonos medios. Muchos recomiendan a quienes tienen débil la voz en los tonos superiores, practiquen con discursos apasionados, con series de cuestiones que acaban con una inflexión rígida y, gradualmente, exciten la voz hacia su timbre más alto. A los que tienen débil la voz baja, se recomienda la repetición de tales pasajes según se exige para ser pronunciadas en un tono profundo. *La culpa, acompañada del miedo, hunde la voz; la indignación y las pasiones la elevan.*

Del uso apropiado del timbre de la voz depende mucha de la facilidad del orador, y mucho también del efecto del discurso. Se puede oprimir a la audiencia con tonos altos o con tonos bajos, aunque es más fácil subir la voz que bajarla.

No se puede cambiar de clave bruscamente, sino mediante gradaciones. Por lo tanto, para elegir la clave apropiada, es mejor comenzar muy bajo e ir ascendiendo gradualmente, hasta alcanzar la clave que conviene mejor al lugar y a sus propios poderes.

Para recuperar la clave apropiada, es mejor introducir una pausa. También bajar el tono de voz en la última sílaba de un periodo y comenzar la siguiente fase en el mismo tono que la anterior, hasta lograr una monotonía de voz parecida a la repetición del rasguear de la misma cuerda de un instrumento.

## 2.6. CANTIDAD

Tonos fuertes y suaves son diferentes de altos y bajo. Piano y forte no tienen relación con clave, sino con fuerza y cantidad, y cuando se aplican a la voz, se relacionan con el cuerpo o volumen que el orador o cantante puede emitir. Y esto depende del poder de los pulmones, y no del ajuste de los órganos de articulación o canto: esto es, que la nota sea alta o baja. Una voz es potente según la cantidad que es capaz de emitir, y es suave o fuerte según la cantidad que realmente emite.

## 2.7. MODULACIÓN, VARIEDAD Y RITMO.

La modulación de la voz es el manejo apropiado de sus tonos para producir melodías agradables al oído. A la modulación se opone la monotonía. Según el asunto abordado, la rapidez de la pronunciación varía, como el tiempo de los diferentes movimientos de la música. La narración procede tranquilamente; lo patético, lentamente – *andante* -; la instrucción, con autoridad – *cantabile* -; la determinación, con vigor – *allegro* -; la pasión, con rapidez – *presto* -.

## 2.8. TONOS

Para sentir lo que otro siente, las emociones que están en la mente de un hombre deben ser comunicadas también a otro por “marcas” sensibles.

Averiguar el *tono habitual de la conversación* requiere un procedimiento sencillo: al pronunciar una frase normal, se mantiene la vocal final como si se continuase hablando sin ningún cambio tonal. La vocal toma un número de vibraciones mantenidas que, automáticamente, se ha transformado en una nota musical, lo que se llama una nota mantenida, y que produce un tono, el llamado tono de conversación, el que emitimos normalmente al hablar sin forzamientos.

MANEJO	ARTICULACIÓN	
	PRONUNCIACIÓN Y ACENTO	
	ENFASIS	PRESIÓN EN LA PALABRA/IDEA
	PAUSAS Y RESPIRACIÓN	MEMORIA
		ATENCIÓN
		VEROSIMILITUD (PAUSAS RETÓRICAS)
	TIMBRE	TONO MEDIO ADECUADO
		GRADACIONES (NO CAMBIOS BRUSCOS)
		PAUSA (CLAVE E INTRODUCCIONES)
	CANTIDAD	REL. CUERPO Y VOLUMEN
		FUERTE (PIANO) / FORTE (BAJO)
	MODULACIÓN, VARIEDAD Y RITMO	
	TONOS	

Cuadro 34.



### 3.- PARALENGUAJE

Poyatos (1) nos habla de la triple estructura básica de la comunicación humana: lenguaje – paralenguaje – kinésica donde define el término “no verbal” como “las emisiones de signos activos o pasivos, construyan o no comportamiento, a través de los sistemas no léxicos somáticos, objetuales y ambientales contenidos en una cultura, individualmente o en mutua coestructuración”.

Y dirá más abajo: “Sin embargo, desde un punto de vista más estricto, es cierto que la comunicación no verbal puede entenderse sólo como la actividad tripartita del discurso, todo lo más desarrollada a su vez en las dos dimensiones del espacio y el tiempo, los cuales determinan actitudes. (por nuestra conceptualización y estructuración de ambos) estudiadas como proxémica y cronémica respectivamente”.

1. En cuanto al **lenguaje verbal**, en el sentido de una serie de palabras y frases, muestra, morfológicamente, un *nivel segmental* de vocales y consonantes formadas por fonemas (unidades distinguibles mínimas, con sus alófonos o variaciones), combinados en morfemas (palabras, sufijos como unidades semánticas mínimas, combinadas entre sí para formar sintagmas y construcciones sintácticas, al que hay que añadir un *nivel suprasegmental* formado por lo que comúnmente llamamos entonación, con grados de volumen, registros y cadencias (ascendentes, descendentes, niveladas).

2. El **paralenguaje**, que Poyatos (2) define como “las cualidades verbales y no verbales de la voz y sus modificadores y las emisiones independientes cuasiléxicas, producidas o condicionadas en las zonas comprendidas en las cavidades supraglóticas (desde los labios y nares hasta la faringe), la cavidad laríngea y las cavidades infraglóticas (pulmones y esófago) hasta los músculos abdominales, así como los silencios momentáneos, que utilizamos conscientemente o inconscientemente para apoyar o contradecir los signos verbales, kinésicos, proxémicos, químicos, dérmicos y térmicos, simultáneamente o alternando con ellos, tanto en la interacción como en la no – interacción.

3. Mientras **kinésica** es definida como “los movimientos y posiciones de base psicomuscular conscientes o inconscientes, aprendidos o somatogénicos, de percepción visual, audiovisual y táctil o cinestésica que, asilados o combinados con la estructura lingüística y paralingüística y con otros sistemas somáticos y objetuales, poseen valor comunicativo intencionado o no”(3). Y matizará que en ello entran los **gestos**, las **maneras**, tanto los modales ritualizados en cada cultura como las **posturas** de valor comunicativo intercultural, social y personalmente.

(1) POYATOS, Fernando. *La comunicación no verbal*, Volumen I, “Cultura, lenguaje y conversación” ISTMO, Madrid, 1994, página 16.

(2) POYATOS, Fernando. *La comunicación no verbal*, Volumen II, “Paralenguaje, kinésica e interacción”, ISTMO, Madrid, 1994, página 28.

(3) Poyatos, F., *op. cit.* Vol I, página 139.

TRIPLE ESTRUCTURA DE LA COMUNICACIÓN HUMANA	LENGUAJE		
	PARA-LENGUAJE	<u>CUALIDADES PRIMARIAS</u>  (LOS RASGOS PERSONALES DE LA VOZ)	TIMBRE
			RESONANCIA
			INTENSIDAD O VOLUMEN
			TEMPO
			TONO (REGISTROS)
			CAMPO ENTONATIVO
			DURACIÓN SILÁBICA
			RITMO
		<u>CALIFICADORES DE LA VOZ</u>  (TIPOS DE VOZ)	CONTROL RESPIRAT LARÍNGEO, ESOFÁGICO, FARÍNGEO, VELOFARÍNGEO, LINGUAL, LABIAL, MANDIBULAR, ARTICULATORIO Y OBJETUAL
		<u>DIFERENCIADORES</u>  (REACCIONES FISIOLÓGICAS Y EMOCIONALES)	RISA, LLANTO, GRITO, SUSPIRO, JADEO, BOSTEZO, TOS Y CARRASPEO, ESCUPIR, ERUPTO, HIPO, ESTORNUDO
		<u>ALTERNANTES</u>	AUTOADAPTADOR., SOMATOADAPTAD., ALTERAADAPTAD., OBJETOADAPTAD.
	KINÉSICA	GESTOS	
		MANERAS	
		POSTURAS	

Cuadro 35.

**2.1. Las cualidades primarias** son las características de la voz humana que nos diferencian como individuos, aunque puedan variar por diversos motivos: timbre, resonancia, intensidad o volumen, tempo, registro (nivel, intervalo, campo), campo entonativo, duración silábica y ritmo. Están condicionadas por factores biológicos (ej., el sexo y la edad para el timbre

PARALENGUAJE	TIMBRE	MUY BAJO-BAJO-MEDIO- ALTO-MUY ALTO
	RESONANCIA	FARÍNGEA ORAL NASAL
	INTENSIDAD O VOLUMEN	-NIVEL CONVERSACIONAL, CULTURAL Y SOCIAL HABITUAL. -ACTITUD PERSONAL.  MUY BAJA - BAJA - ALTA- MUY ALTA (AUMENTAND./DISMINUYEND.)
	TEMPO	MUY LENTO - LENTO - MEDIO- RÁPIDO - MUY RÁPIDO (AUMENTAND./DISMINUYEND.)
	TONO	AGUDO (ALTO) - GRAVE (BAJO)
		-NIVEL TONAL O DE REGISTRO (DOMINANTE EN EL DISCURSO)
		-CAMPO TONAL (DE IDIOMA, PERSONAL, DE FRASE)  -INTERVALOS: EXTENDIDO / COMPRIMIDO
	CAMPO ENTONATIVO	HIPERMELODICO-MELODIOSO MEDIO-MONÓTONO HIPERMONÓTONO
	DURACIÓN SILÁBICA	ALARGAMIENTO ACORTAMIENTO
	RITMO	MUY SUAVE - SUAVE - AGITADO - MUY AGITADO

Cuadro 36.

2.2. *Los calificadores* pueden ser también cualidades básicas, pero generalmente constituyen distintos tipos de voz: control respiratorio (espirado o ingresivo); control laríngeo (voz susurrante, áspera, estridente, ronca...); control esofágico (voz esofágica); control faríngeo (voz hueca, apagada...); control velofaríngeo (voz gimoteante, gruñona...); control lingual (voz retrofleja, velarizada...); control labial (por distensión o contracción de los labios; control mandibular (voz mascullante con la mandíbula cerrada y girando); control articulatorio (voz ultracorrecta, confusa...); control de tensión articulatoria (voz tensa - relajada) y control objetual (hablando y comiendo a la vez, por ej.).

2.3. *Los diferenciadores* modifican cualitativamente las palabras y sus rasgos suprasegmentales, pero pueden también ocurrir independientemente como reacciones fisiológicas o emocionales: risa, llanto, grito, suspiro, jadeo, bostezo, tos, carraspeo, escupir, eructo, hipo y estornudo.

2.4. *Los alternantes*, como “cuasipalabras”, identificables y clasificables fonética y funcionalmente y utilizados tan semánticamente como las palabras, pero la mayoría de los cuales necesitan nombres y verbos para designarlos, así como representación gráfica: clics, siseos, bisbiseos, gruñidos, imitaciones de sonidos, llamadas a animales, etc.

La triple estructura de la comunicación humana nos permite reconocer el nivel segmental y el no segmental de la cadena de signos en el discurso, lo que se resume en la siguiente manera (1):

1. **Sementales**, precediéndose o sucediéndose unos a otros como porciones discretas de un todo discontinuo:
  - palabras (fonemas)
  - alternantes paralingüísticos
  - silencios o cortes mensurables de esa cadena audible segmentable
  - construcciones kinésicas conversacionales (un guiño, un atusamiento de cabello), coincidan o no con las audibles
  - y posiciones estáticas de una o varias partes del cuerpo dentro de la secuencia kinésica.
2. **No segmentales**, claramente cambiables a lo largo de esa porción comunicativa de sonidos y movimientos y de silencios y de posiciones estáticas, con límites no tan claros, variando ligeramente pero dando una impresión acumulativa nunca dada por los elementos discretos, como son:
  - la entonación
  - las cualidades primarias (volumen, tempo, registro...)
  - los calificadores (control articulatorio, ronquera...)
  - los diferenciadores (suspirando o riendo al hablar...)
  - y las cualidades parakinésicas (intensidad, campo, velocidad y duración).

Así como dos construcciones vocales segmentales no pueden ir juntas, las vocales y kinésicas sí pueden (una palabra o un silencio con un gesto).

---

(3) Poyatos, F., *op. cit.* Vol I, página 141.

## ELEMENTOS DE LA TRIPLE ESTRUCTURA DE LA COMUNICACIÓN

<b>SEGMENTAL</b>	<b>PALABRAS</b>	<b>ALTERNAN- TES PARAL.</b>	<b>SILENCIOS</b>	<b>CONSTRUC. KINÉSICAS</b>	<b>POSICIONES ESTÁTICAS</b>
<b>NO SEGMENTAL</b>	<b>ENTONA- CIÓN</b>	<b>-CUALIDADES PRIMARIAS</b> <b>-CALIFICADORES</b> <b>-DIFERENCIADORES PARAL.</b>		<b>- INTENSIDAD</b> <b>- CAMPO</b> <b>- VELOCIDAD</b> <b>- DURACIÓN</b>	

Cuadro 37.

4. ANÁLISIS PRÁCTICO.

Una vez revisada toda la teoría pertinente sobre el tema, nos centraremos en un estudio práctico con la observación de cada uno de los puntos mencionados sobre los personajes de la película “Double Indemnity”, dirigida por Billy Wilder en 1945, a los que ha sido aplicado un detenido análisis de sus voces (a través de la magistral interpretación de los actores, en versión original) con el consiguiente resultado:

ANÁLISIS APLICADO SOBRE LOS PERSONAJES DE “DOUBLE INDEMNITY”.

	WALTER	PHILYS	LOLA	KEYES
LENGUAJE	POCO REFINADO	SEMICULTO	SEMICULTO	SEMICULTO

Cuadro 38.

	WALTER	PHILYS	LOLA	KEYES
KINESIA	- POCA GESTICULACIÓN  - MANERAS VULGARES  - POSTURAS VARONILES	- POCA GESTICULACIÓN  - MANERAS COQUETAS  - POSTURAS SEDUCTORAS	- MAYOR GESTICULACIÓN  - MANERAS Y POSTURAS ESPONTÁNEAS	- MAYOR GESTICULACIÓN  - MANERAS Y POSTURAS DE HOMBRE NERVIOSO

Cuadro 39.

	<b>WALTER</b>	<b>PHILYS</b>	<b>LOLA</b>	<b>KEYES</b>
<b>TIMBRE</b>	BAJO	BAJO	AGUDA (ACORDE CON SU EDAD)	BAJO
<b>RESONANCIA</b>	ORAL (SENSACIÓN DE SEGURIDAD)	ORAL (SENSACIÓN DE FRIALDAD)	LARÍNGEA (VOZ AFLAUTADA)	ORAL (CASI CASCADA)
<b>INTENSIDAD/ VOLUMEN</b>	ALTA / FUERTE	ALTA	MEDIA	ALTA
<b>TEMPO</b>	RÁPIDO (CORRESPONDIENTE AL INGLÉS AMERICANO)	RÁPIDO (MUY RÁPIDO CUANDO FINGE ENFADO)	RÁPIDO	RÁPIDO (MUY RÁPIDO CUANDO SE EMOCIONA)
<b>CAMPO ENTONATIVO</b>	MONÓTONO (SOBRE TODO CUANDO RELATA)	MUY MELÓDICO (MÁS ACENTUADO EN LOS MOMENTOS DRAMÁTICOS)	MELÓDICO	MELÓDICO
<b>DURACIÓN SILÁBICA</b>	HIPERACORTAMIENTO	ALARGAMIENTO SIMPLE	HIPERACORTAMIENTO	HIPERALARGAMIENTO
<b>RITMO</b>	SUAVE	SUAVE	AGITADO	AGITADO
<b>REGISTROS:</b>  - TONO PERSONAL  - REG. SOCIAL  - CONTEXTO  - INTERVALOS  - CAMPO TONAL (HABITUAL DE FRASE)	- GRAVE  - ADECUADO  - NO SE ADAPTA  - COMPRIMIDO  - VARÍA POCO, APENAS EN MOMENTOS DE SORPRESA	- GRAVE  - ADECUADO  - SE ADAPTA  - EXTENDIDO  - SÍ VARÍA, INCORPORA GRAN VARIEDAD DE REGISTROS	- AGUDO  - NO SIEMPRE ADECUADO - NO SE ADAPTA (ESPONTÁNEA) - COMPRIMIDO  - MENOR VARIEDAD DE REGISTROS	- GRAVE  - NO SE ADAPTA  - NO SIEMPRE SE ADAPTA - COMPRIMIDO  - SÍ VARÍA, COMO EN SIT.DE EXPOSICIÓN
<b>ADAPTADORES</b>	CIGARRO	SOMATOADAPT: - PULSERA - PERFUMÉ	PAÑUELO DE MANO	PUROS

Cuadro 40

## LOS DIÁLOGOS DE "DOUBLE INDEMNITY"

Recuperando lo que de Ramon Chandler quedó pendiente, se incluyen aquí los extractos de los diálogos de mayor relieve para nuestro objetivo. Para ello se ha realizado un estudio completo de las voces de una serie de personajes. Con esta finalidad se incorporan fragmentos traducidos al castellano junto a su correspondencia en versión original inglesa de aquellas secuencias más trascendentes.

No obstante, es necesario precisar que tan importante o más para nuestras conclusiones son los diálogos en sí como todas las apreciaciones remarcadas al margen, entre paréntesis y en letra en cursiva, donde vienen contenidas las referencias relativas tanto a la naturaleza de las voces como a su manejo según la situación comunicativa, las condiciones pragmáticas, así como las observaciones de elementos del paralenguaje y la kinésica, detalladas tras un visionado pormenorizado y repetido de la película, siempre en versión original subtitulada en castellano.

Esos apéndices mencionados recogen también las apreciaciones destacadas acerca de los recursos estilísticos y retóricos empleados por el guionista, tales como metáforas, sinestesias, etc, y que son relevantes en un momento dado del relato.

### I PARTE - I. INICIO.

*Tras un breve diálogo con el ascensorista, (quien provocará una llegada inesperada), se inicia una grabación en la que quien habla se identifica como Walter Neff y declara: "Le maté por dinero y por una mujer. (Silencio) No conseguí el dinero ni a la mujer" (el móvil).*

*Y tras un silencio, que Poyatos llama alternante del lenguaje puesto que es tan comunicativo como él, de forma retrospectiva, con una voz monótona y un tono documental: "...Era una casa de estilo español. tan de moda hace diez años...Debió costarle 30.000 dólares, si es que acabó de pagarla".*

En esta introducción las escasas frases son de un personaje breve, conciso, observador y calculador, con el hábito de los agentes de seguros de valorar las propiedades. En la versión original el lenguaje nos revela:

"NEFF. Office memorandum, Walter Neff to Barton Keyes, Claims Manager. Los Angeles, July 16th 1938. Dear Keyes: I suppose you'll call this a confession when you hear it. I don't like the word confession. I just want to set you right about one thing you couldn't see, because it was smack up against your nose. You think you're such a hot potato as a claims manager, such a wolf on a phony claim. Well, maybe you are Keyes, but let's take a look at this Dietrichson claim, Accident and Double Indemnity. You were pretty good in there for a while, all right. You said it wasn't an accident. Check. You said it wasn't suicide. Check. You said it was a murder. Check and double check. You thought you had it cold, all wrapped up in tissue paper, with pink ribbons around it. It was perfect, except that it wasn't because you made a mistake, just one tiny little mistake. When it came to picking the killer, you picked the wrong guy, if you know what I mean. Want you know who killed Dietrichson? Hold tight to that cheap cigar of yours, Keyes. I killed Dietrichson Me, Walter Neff, insurance agent, 35 years old, unmarried, no visible scars, until a little while ago, that is. Yes, I killed him. I killed him for money – and a woman – and I didn't get the money and I didn't get the woman. Pretty, isn't it?"

### II. 1 ENCuentro:

*La visión retrospectiva introduce a Neff en la casa, junto a una rubia atractiva sin mucha ropa.*



PHYLLIS. ¿Qué ocurre, Netty?. ¿Quién es?

MAID. Pregunta por el Sr. Dietrison.

PHYLLIS. Soy su esposa. ¿Qué desea?

NEFF. ¿Qué tal señora?. Soy Walter Neff, de Pacífico Todo Riesgo.

PHYLLIS. ¿Cómo?

NEFF. Pacífico Todo Riesgo, compañía de seguros. Para renovar el seguro de automóviles. Intenté hablar con su esposo pero no lo he conseguido.

PHYLLIS. ¿Podría ayudarle yo? (*Insinuante, acercándose a la barandilla de la escalera y mostrando su medio desnudez, kinesis que indica descaro*).

NEFF. El seguro caducó el día 15. Sería una lástima que tuviera una avería (*Risita irónica = diferenciador paralingüístico*) con el seguro al descubierto.

PHYLLIS. Le entiendo señor. (*Ante la mirada de él, y retirándose un poco - kinesis*). Tomaba el sol.

NEFF. Espero que sin mirones (*Sonrisa - paralenguaje / diferenciador. Serio ahora, abandona el doble sentido y la insinuación para informar:*) Respecto a la póliza, disculpe las molestias pero...

PHYLLIS. No es molestia. Me visto y bajo enseguida. Netty, lleva al sr... al salón. (*Seductora, abandona la escena / kinesis*)

NEFF. ¿Dónde está?

MAID. Ahí mismo. con los licores bajo llave.

NEFF. Traigo mi propia llave particular.

El matiz en versión original:

NEFF. Where would the living room be?

MAID. In there. but they keep the liquour locked up.

NEFF: That's okay. I always carry my own keys.

En el fragmento se aprecia ironía, humor, descaro.

NEFF. Su pensamiento: "La sala de estar olía a los puros de la noche pasada. Las persianas echadas y el sol que penetraba por las ventanas hacía brillar el polvo suspendido (*sensación de abandono*). Sobre el piano, con unos bonitos marcos, fotos de Dietrichson y Lola, la hija de su primer matrimonio. Sobre una de las mesas una pecera con peces de colores. Lo cierto es que en ese momento me importaban poco los peces, los seguros, el sr. Dietrichson y su hija. Pensaba en la sra. Dietrichson y cómo me había mirado (*Silencio como recapitulación*). Deseaba verla de cerca, sin aquella absurda escalera que nos separaba".

El tono documental inicial se abandona para subir grados emocionales a partir de "Lo cierto es...".

PHYLLIS. No tardé mucho, ¿verdad? (*Aparece abrochándose el pecho: kinesis, gesto seductor*).

NEFF. En absoluto. Sra. Dietrichson.

PHYLLIS. Espero estar presentable. (*Coquetería innecesaria, confianza excesiva con un vendedor de seguros a quien acaba de conocer*).

NEFF. Yo diría que perfecta (*LE DEVUELVE LA FECHA – Eric Berne-, la insinuación*).

PHYLLIS. Se llama Neff. ¿verdad?

NEFF. Sí, con dos "efes", como Filadelfia. Ya conoce el chiste.

PHYLLIS. ¿Qué chiste? (*Ella se pinta los labios frente a un espejo que le refleja a él la imagen, quien la observa complacido desde muy cerca y con descaro*).

NEFF. El de Filadelfia.

PHYLLIS. Sentémonos y me cuenta lo del seguro. Mi marido no me tiene al tanto. (*Pasa a su lado, muy próxima, y le mira insinuante*).

NEFF. Son sus dos coches, el Lasan y el Plymouth. Hace tres años contratamos el seguro con el sr. Dietrichson y seintiríamos que se perdiera su póliza. (*Consulta los datos en su cartera. Después se sienta en un sillón, frente a ella, y la observa con descaro. Ella está sentada con las piernas cruzadas, muy relajada, y con una pulsera en el tobillo = somatoadaptador*).

NEFF. Lleva una pulsera preciosa, sra. Dietrison. (*Se inclina aproximándose. Ella descruza las piernas / kinesia*). Lamentaríamos que no se renovaran las pólizas. Les concedemos 30 días de prórroga, como siempre. (*Neff alterna, igual que ella, insinuación e información*).

PHYLLIS. Ha estado muy ocupado en Long Beach, con lo del petróleo.

NEFF. ¿Podría verle por la noche?

PHYLLIS. Supongo, pero nunca antes de las ocho.

NEFF. Me viene muy bien.

PHYLLIS. ¿No trabaja para el Club del Automóvil?

NEFF. No. Pacífico Todo Riesgo. ¿Por qué?

PHYLLIS. Porque le han llamado recientemente.

NEFF. Si fuera socio.

PHYLLIS. No, no lo es.

NEFF. Primero tendría que inscribirse pagando una cuota de entrada. No critico a la competencia. Esa es una agencia muy buena, pero le ofrecemos lo mismo. (*Ella se levanta y pasea en actitud pensativa*).

NEFF. Una póliza muy buena. Se la explicaría a su marido en cinco minutos. Por ejemplo, abonaremos la mitad de los daños por choque.

PHYLLIS. Es un buen agente de seguros, sr. Neff. (*Ella se dirige hacia la vanidad, para probar su orgullo.*)

NEFF. Son once años de profesión.

PHYLLIS. ¿Y gana mucho? (*Una vez lanzado el anzuelo sexual, ahora el económico*).

NEFF. Me defiendo.

PHYLLIS. Se dedican sólo a los automóviles o a todo. (*Hábilmente y con sutileza, tantea el terreno*).

NEFF. A todo. Terremotos, robos, responsabilidad civil y lo que usted quiera. (*Ella vuelve a sentarse*).

PHYLLIS. Seguros de accidentes?

NEFF. ¿Accidente? Claro. *(Está frente al plan y empieza a mostrárselo. Significativa repetición de la que será la clave de la trama. Ahora viene una digresión en la que el doble sentido con alusiones sexuales es el fundamento del juego y la ambigüedad).*

NEFF. ¿Qué lleva ahí grabado? *(hace un gesto en dirección al tobillo).*

PHYLLIS. Mi nombre.

NEFF. ¿Cómo se llama?

PHYLLIS. Philys.

NEFF. Philys. No está mal.

PHYLLIS. ¿No le convence?

NEFF. Suelo pensar las cosas dos veces.

PHYLLIS. Sr. Neff. ¿por qué no viene mañana sobre las ocho y media?. Estará aquí.

NEFF. ¿Quien?

PHYLLIS. Mi esposo. Desea hablar con él, ¿no?

NEFF. Pues sí, pero me estoy desanimando. *(El doble sentido queda aquí metamorfoseado y más patente. El objetivo es de nuevo la conquista sexual).*

PHYLLIS. En este estado hay un límite de velocidad. Setenta kilómetros por hora.

NEFF. ¿Y a cuántos iba, agente?

PHYLLIS. Yo diría que a noventa.

NEFF. Pues baje de su moto y póngame una multa.

PHYLLIS. Que le sirva de advertencia.

NEFF. ¿Y si no resulta?

PHYLLIS. Le daré con la regla en los nudillos.

NEFF. Y si lloro y me apoyo en su hombro.

PHYLLIS. ¿Porqué no se apoya en el de mi esposo?

NEFF. Punto final. *(Divertido, coge su sombrero). Mañana a las ocho y media. (Final explícito del juego verbal. A partir de ahora abandonan el doble sentido para abordar el tema con toda claridad, especialmente él).*

PHYLLIS. En eso quedamos.

NEFF. ¿Estará usted?

PHYLLIS. Eso creo, como de costumbre.

NEFF. ¿La misma silla, el mismo perfume, la misma pulsera?

PHYLLIS. No sé a qué se refiere.

NEFF. Lo tiene bastante claro.

*Durante toda la escena, ella se lo come con los ojos mientras él parece divertido. \*Le descubre el juego establecido a través de los somatoadaptadores, la pulsera y el perfume, para lograr la seducción.*

El fragmento en su versión original nos ofrece matices más interesantes todavía, especialmente la reiterada presencia del fonema /s/ en las intervenciones de ella (página 121):

PHYLLIS. I hope I've got my face on straight.

NEFF. It's perfect for my money.

PHYLLIS. Won't you sit down, Mr – Neff is the name, isn't it?

NEFF. With two f's, like in Philadelphia, if you know the story.

PHYLLIS. What story?

NEFF. The Philadelphia story. What are we talking about?

PHYLLIS. About the insurance. My husband never tells me anything.

NEFF. It's on your two cars, the La Salle and the Plymouth. We've been handling this insurance for three years for Mr Dietrichson. That's a honey of an anklet you're wearing, Mrs Dietrichson. We'd hate to see the policies lapse. Of course, we give him thirty days. That's all we're allowed.

PHYLLIS. I guess he's been too busy down at Long Beach in the oil fields.  
NEFF. Could I catch him home some evening for a few minutes?

PHYLLIS. I suppose so. But he's never home much before eight.

NEFF. That would be fine with me.

PHYLLIS. You're not connected with the Automobiles Club, are you?

NEFF. No, the All 'Risk, Mrs Dietrichson. Why?

PHYLLIS. Somebody from the Automobile Club has been trying to get him. Do they have a better rate?

NEFF. If your husband's a member.

PHYLLIS. No, he isn't.

NEFF. Well, he'd had to join the club and pay a membership fee to start with. The Automobile Club is fine. I never knock the other's fellow's merchandise, Mrs. Dietrichson, but I can do just as well for you. I have a very attractive policy here. It wouldn't take me two minutes to put it in front of your husband. For instance, we're writing a new kind of fifty percent retention feature in the collision coverage.

PHYLLIS. You're a smart insurance man, aren't you, Mr Neff?

NEFF. I've had eleven years of it.

PHYLLIS. Doing pretty well?

NEFF. It's a living.

PHYLLIS. You handle just automobile insurance, or all kinds?

NEFF. All kinds. Fire, earthquake, theft, public liability, group insurance, industrial stuff and so on right down the line.

PHYLLIS. Accident insurance?

NEFF. Accident insurance? Sure, Mrs Dietrichson. I wish you'd tell me what's engraved on that anklet.

PHYLLIS. Just my name.

NEFF. As for instance.

PHYLLIS. Phyllis.

NEFF. Phyllis. I think I like that.

PHYLLIS. But you're not sure?

NEFF. I'd have to drive it around the block a couple of times.

PHYLLIS. Mr. Neff, why don't you drop by tomorrow evening about eight-thirty. He'll be in then.

NEFF. Who?

PHYLLIS. My husband. You were anxious to talk to him, weren't you?

NEFF. Sure, only I'm getting over it a little. If you know what I mean.

PHYLLIS. There's a limit in this state, Mr Neff. Forty-five miles an hour.

NEFF. How fast was I going, officer?

PHYLLIS. I'd say about ninety.

NEFF. Suppose you get down off your motorcycle and give me a ticket

PHYLLIS. Suppose I let you off with a warning this time.

NEFF. Suppose it doesn't take.

PHYLLIS. Suppose I have to whack you over the knuckles

NEFF. Suppose I bust out crying and put my head on your shoulder.

PHYLLIS. Suppose you try putting it on my husband's shoulder.

NEFF. That tears it. Eight-thirty tomorrow evening then, Mrs. Dietrichson.

PHYLLIS. That's what I suggested.

NEFF. Will you be here, too?

PHYLLIS. I guess so. I usually am.

NEFF. Same chair, same perfume, same anklet?

PHYLLIS. I wonder if I know what you mean.

NEFF. I wonder if you wonder.

*Encontramos paralelismos sintácticos y semánticos. Ironía, doble sentido. Humor.*

*Continúa el relato interior del protagonista masculino: "Hacia calor. Recuerdo el perfume de las flores en la calle. No imaginaba que un asesinato oliera a madreselva\*. Quizá tú sí, Keyes, cuando mencionó lo del seguro. Pero yo no. Estaba feliz. Regresé a la oficina a recoger el correo."*

*\* (La madreselva será un leit-motiv que se repetirá como anticipación, como prolepsis, del fatal desenlace en dos ocasiones).*

Recuperamos la voz original de Neff (página 122):

*Neff's voice: ... She was playing me – with deck of marked cards- and the stake weren't any blue and yellow chips. They were dynamite It was a hot afternoon and I can still remember the smell of honeysuckle all along that street. How could I have known that murder can sometimes smell like honeysuckle. Maybe you would have known, Keyes, the minute she mentioned accident insurance, but I didn't. I felt like a millionaire.*

*\* (En la aludida anticipación de la madreselva se emplea la sinestesia del olor real de la planta de la madreselva como identificación de la muerte).*

Allí encuentra a Keyes, que aparece por primera vez a pesar de que su peso como personaje se deja sentir desde la primera escena como destinatario de la confesión. Keyes está enfrascado con un cliente y su caso de falso incendio de camión. La voz de Neff declara: "Sabía que tenías un corazón como una catedral". El afecto de Keyes hacia Neff será el cierre circular de la estructura de la obra.

*En la escena, Neff recibe en su despacho un mensaje que le indica el cambio de la cita con ella. "No dejaba de pensar en la sra. Dietrichson y en lo mucho que le favorecía su pulsera". De nuevo el somatoadaptador empleado con finalidad sexual.*

### III. 2 ENCUENTRO

PHYLLIS. Hola, sr. Neff. ¿No entra?

NEFF. Estaba meditándolo (*apoyado en el dintel. Entra y ella le guía. Él le sigue de muy de cerca*).

PHYLLIS. Espero no haberle causado muchas molestias. Anoche no me venía bien.

NEFF. Descuide. Ordené mis sellos. (*Ironía*).

PHYLLIS. Preparé té helado, ¿le apetece?

NEFF. Sí, salvo que tenga una cerveza.

PHYLLIS. Es posible. Nunca sé lo que hay en la nevera ("*mujer poco hogareña*"). ¡Netty! (*Simula no saber que no está*). En cuanto a lo del seguro, sr. Neff, lo comenté con mi esposo. (*Miente. Mientras prepara el té, juega con su melena rubia mirándolo a ambos lados, ya que él está detrás*)

NEFF. ¿Sí?

PHYLLIS. Y dijo que lo renovaría.

NEFF. ¿Está aquí?

PHYLLIS. Dijo que estaría.

NEFF. ¿Y no está?

PHYLLIS. No.

NEFF. Terrible. (*Ironía*).

PHYLLIS. Netty, Netty... Lo había olvidado. Es su día libre.

NEFF. No se preocupe por la cerveza. Tomaré té.

PHYLLIS. ¿Limón? ¿Azúcar? (*Comprobada la estrategia de ella de organizar un encuentro a solas para facilitar la seducción, Neff da comienzo de nuevo al doble sentido con finalidad sexual*).

NEFF. Sí, gracias. Ya que la criada libra puedo echarle una mano. Ayudarle a pasar la aspiradora. (*Muy cerca de ella / kinesia: objetivo sexual*). Fresco (*mientras pone un cubito de hielo en el vaso de él*).

PHYLLIS. Hace años las vendía. No se gana mucho, pero se aprende de la vida.

NEFF. Imagino que no fue por correspondencia. (*Ella se sienta en el sofá*).

PHYLLIS. ¿Por qué toma té? No es inglesa, ¿verdad?

PHYLLIS. No, de California. Nací en Los Angeles.

NEFF. Dicen que los de California vienen de una isla. (*El se sienta en el mismo sofá, muy cerca, proxémica*).

PHYLLIS. Sr. Neff.

NEFF. Llámeme Walter.

PHYLLIS. ¿Walter?

NEFF. Mejor.

PHYLLIS. Walter, ¿en estos seguros? ¿es alta la comisión? (*Completa el móvil sexual con el cebo del dinero*).

NEFF. Veinte por ciento. ¿Por qué?

PHYLLIS. Podría proporcionarle alguna cosa.

NEFF. Acepto encantado.

PHYLLIS. Lo digo por mi esposo. Siempre está en los campos petrolíferos. Es muy peligroso.

NEFF. Si es jefe, lo dudo.

\*PHYLLIS. No está sólo en su despacho. Trabaja con perforadoras. Estoy muy preocupada. (*Miente*).

NEFF. Teme que alguna noche le aplaste una piedra.

PHYLLIS. Por favor, no diga eso. (*Finge*).

NEFF. ¿Le da miedo?

\* PHYLLIS. El otro día se rompió una tubería y alcanzó a un capataz. Le rompió la columna. (*Gesto de fingido sufrimiento / paralenguaje: "estoy tan afligida"*).

NEFF. Lamentable.

PHYLLIS. Sólo de pensarlo me echo a temblar. Podría ocurrirle a mi esposo.

NEFF. Seguro.

PHYLLIS. Mire, ¿no debería tener un seguro de accidentes?. (*Repetición de la clave argumental*).

NEFF. Uunn. (*Asintiendo con un gesto / alternante paralingüístico: diferenciador*).

PHYLLIS. ¿Qué clase de seguro le convendría?

NEFF. Uno que cubra hospital, médico y medicinas. Indemnización semanal de 125 y unos 50.000 dólares de capital. (*Ella cabizbaja*)

PHYLLIS. ¿Capital? ¿Y eso qué es? . (*Fingiendo ingenuidad*).

NEFF. En caso de defunción. No debí decirlo.

PHYLLIS. Al fin y al cabo es su profesión. (*Ella se levanta del sofá*)

NEFF. Su esposo debería entenderlo. Seguro que puedo hacerle un seguro de Accidente. Dígame que hable conmigo.

PHYLLIS. Lo intentaré, pero es reacto.

NEFF. Siempre suele ser así. (*Voz dura, la ha descubierto*)

\* PHYLLIS. Tiene muchas preocupaciones. Se niega a escuchar algo que no sea un partido de beisbol. A veces nos pasamos la noche sentados sin hablar.

NEFF. Qué aburrimiento.

PHYLLIS. Me siento y hago punto.

NEFF. Y para eso se casó. (*Regresa al doble sentido sexual*).

\* PHYLLIS. Quizá sólo sea porque me sostiene el ovillo. (*Ella, voz cansada, pasea y se retuerce las manos*).

NEFF. Si se cansa... (*guiño de complicidad*). Pero conmigo no haría punto.

PHYLLIS. ¿No?

NEFF. Se lo aseguro. (*Ella le mira fijamente*)

NEFF. Un poco de ron y tendría gracia. (*Él mirando el vaso de té*)



PHYLLIS. Una pregunta. Walter. ¿Puedo hacerle un seguro sin tener que molestarle?

NEFF. ¿Cómo dice?

PHYLLIS. Podría hacerle un seguro sin tener que verle. Tengo mis ahorros. Pagaría la prima y él no se enteraría.

NEFF. ¿Por qué no se lo dice? *(Deja el vaso en la mesa y la mira con recelo)*

PHYLLIS. No le gusta ese tipo de seguros. Es supersticioso.\*

NEFF. Algo lógico\*. *(\*Paradoja)*.

PHYLLIS. Si conseguimos que no se entere será mucho mejor. ¿Me comprende, Walter?

NEFF. Más o menos. Quiere que se haga un seguro sin enterarse y sin que la compañía esté al tanto. ¿no es así?

PHYLLIS. ¿Tiene algo de malo? *(Ingenuidad fingida)*

NEFF. Magnífica idea. Y si alguna noche oscura le cae una piedra...

PHYLLIS. ¿A qué se refiere? *(Fingiendo ignorancia)*.

NEFF. Claro, que aveces no se caen solas. Hay que darles un empujoncito.

PHYLLIS. No sé a qué se refiere. *(Extrañada)*.

NEFF. No tiene porqué ser así. Puede ser un atropello o caerse por la ventana. Cualquier cosa con tal de enterrarle. *(El juego ha quedado explícitamente al descubierto)*.

PHYLLIS. ¿Está usted loco?

NEFF. No tanto. *(Se levanta para irse)*. Adiós, sra. Dietrichson.

PHYLLIS. ¿Qué le ocurre?

NEFF. Nena, no lo conseguirá. Quiere cargárselo, ¿verdad?

PHYLLIS. Dice atrocidades. *(Dulcemente)*.

NEFF. ¿Por quién me ha tomado? Por un tipo que cada mañana dice: "Buenos días, aseguro esposos". ¿Se ha cansado de él? ¿Le gustaría enriquecerse a su costa? Sonríame y a cobrar. ¡Me toma por un tonto!. *(Rápidamente, enfadado)*

PHYLLIS. Es un canalla. *(Con aspecto de ofendida)*.

NEFF. Usted es genial, no siendo su esposo.

PHYLLIS. Largo de aquí.

NEFF. Claro que sí, nena. Inmediatamente.

*Otra vez el tono documental:* "Le hablé muy claramente. No consiguió engañarme. Tenía en la mano un hierro candente y tenía que soltarlo antes de quemarme. Fui a beber una cerveza. Me apatecía. Quería quitarme el mal sabor de boca que me dejó el té y toda aquella historia. Entré en una bolera para distraerme un rato. No me apatecía ir a cenar, ni ir al cine. Regresé a casa. Aparqué el coche y subí a mi piso. Se puso a llover y observé el atardecer con la luz apagada. No me tranquilizó. Me sentía turbado, incapaz de soltar el hierro candente. Me di cuenta de que no me había liberado. El anzuelo era muy grande y yo seguía pensando en ella. Era sólo el principio.

A las ocho llamaron al timbre y supe enseguida quien era. como si fuera lo más natural del mundo".

*Adornan el fragmento recursos como:*

- **Metáfora:** propósito

*de asesinato = hierro candente.*

- **Metonimia / sinécdoque:** "el mal sabor de boca que me dejó el té y toda aquella historia".

*El juego queda definitivamente explícito:* "El anzuelo era muy grande y yo seguía pensando en ella".

#### IV. 3 ENCUENTRO

PHYLLIS. Hola, te olvidaste el sombrero (*voz seductora*). ¿Puedo pasar a dártelo?

NEFF. Claro. Sobre la silla. ¿Cómo averiguaste mi dirección?

PHYLLIS. En la guía. Llueve. (*Muy cerca de él / proxémica*).

NEFF. Sí, quitate el abrigo y siéntate. ¿No está tu esposo?

PHYLLIS. Está en Long Beach. Llamó para decir que se retrasaba. A las nueve y media (*remarcando la hora*). No me dices que te alegras de verme.

NEFF. Sabría que insistirías.

PHYLLIS. ¿Sobre qué?

NEFF. Sobre lo de esta tarde

PHYLLIS. Me malinterpretaste. Walter. No seas mal pensado. (*Rostro suplicante*).

NEFF. Bueno.

PHYLLIS. No digas bueno si no me crees.

NEFF. ¿Qué quieres que haga?

PHYLLIS. Que seas amable, como la primera vez que apareciste.

NEFF. Es imposible. Todo cambió.

PHYLLIS. Ya lo sé, entre nosotros. (*Ella le coge las manos. El se separa, ella camina hacia la ventana*). Siento que me vigila. Me tiene tan atada que no me deja ni respirar.

NEFF. Está en Long Beach, ¿no?. Tranquila. (*El se aproxima a la espalda de ella*).

PHYLLIS. Siento que me precipité al venir. (*Ella se vuelve frente a él*).

NEFF. Puede.

PHYLLIS. Quieres que me marche.

NEFF. Como quieras.

PHYLLIS. ¿Ahora mismo?

NEFF. Sí, ahora. (*Lítote, sin convicción. Ella se mueve lentamente, junto a él, quien la sujeta y la besa*). Me tienes loco, nena.

PHYLLIS. Y tú a mí, Walter. *(El climax emocional llega a su cumbre).*

NEFF. ¿Cómo se llama tu perfume?. *(Otra vez el somatoadaptador).*

PHYLLIS. No lo sé. Lo compré en Ensenada. *(Casi en susurros).*

NEFF. Deberíamos tomar un espumoso... y sólo tengo whisky.

PHYLLIS. No te preocupes, amor mío. *(Rompen el abrazo y caminan hacia la cocina. El apelativo "amor mío", qué pronto).*

NEFF. Coge un par de vasos.

PHYLLIS. ¿Soda?

NEFF. Agua, por favor.

NEFF. Hace un par de meses un hombre resbaló en el baño. Se golpeó la cabeza y murió. Tenía un seguro de accidentes. Le hicieron la autopsia y ella no cobró nada. *(Tono documental, para informar).*

PHYLLIS. ¿Quién?

NEFF. La esposa. Otro murió de un disparo. Su mujer dijo que se le disparó la escopeta al limpiarla. Acabó con una condena de 10 años.

PHYLLIS. Quizá le compensaba. *(Triste, fingido).*

NEFF. Vamos a sentarnos.

PHYLLIS. Una casa acogedora, ¿quién la limpia?. *(Van de la cocina a la sala. se sientan, ella en el sofá, él enfrente)*

NEFF. Una negra viene dos veces a la semana. *(Prejuicios).*

PHYLLIS. ¿Te prepara el desayuno?

NEFF. A veces, un zumo. Suelo desayunar en el bar.

PHYLLIS. Qué maravilloso. Rodeado de gente a la que no aborreces. No tienes porqué sonreírle a él y a su hija día tras día.

NEFF. ¿Qué hija? La niña del piano.

PHYLLIS. Sí, Lola. La quiere mucho más que a mí.

NEFF. ¿Te has planteado el divorcio?

PHYLLIS. Se niega a concedérmelo.

NEFF. Le costaría mucho dinero.

PHYLLIS. No lo tiene desde lo del petróleo.

NEFF. Pero lo tenía al casarte.

PHYLLIS. Sí, era rico y yo deseaba un hogar. ¿Por qué no? No es esa la única razón. Durante mucho tiempo fui la enfermera de su esposa. Al morir le afectó mucho y me dió lástima. *(Aliente muy bien).*

NEFF. Y ahora le odias.

PHYLLIS. Sí, Walter, me trata mal. Cada vez que compro algo se pone hecho una fiera. No me deja salir, es un tacaño. Hasta el seguro de vida lo tiene a nombre de su hija\*, a Lola. (*\*Rápidamente, con ira. Después, con asco, lentamente*).

NEFF. ¿Y para ti nada?

PHYLLIS. No. Me desprecia.

NEFF. Te despiertas por la noche, y al oírle roncar te vienen las ideas.

PHYLLIS. No quiero matarle. Nunca lo deseé. Ni siquiera cuando se emborracha y me pega. (*El se sienta junto a ella, en el sofá, tendiendo su brazo muy cerca / proxémica*)

NEFF. Pero a veces deseas su muerte.

PHYLLIS. A veces. (*Declaración explícita de sus intenciones*).

NEFF. En un accidente. Y cobrar un seguro de 50.000 dólares, ¿no es así?

PHYLLIS. Puede ser. La otra noche vino borracho de una fiesta. Se quedó dormido en el garaje, con el motor en marcha. Pensé en no apagar el motor y dejarlo encerrado en el garaje. (*Suena casi como una confesión de ella*).

NEFF. Escúchame bien. Si estuviera asegurado con nosotros para un tipo como Keyes sería coser y cantar. En 3 minutos sabría que no fue un accidente, en 10 mts te estaría interrogando y antes de una hora firmarías una **confesión**.

PHYLLIS. Walter, no lo hice ni lo haré. (*Miente, como siempre*).

NEFF. Con un seguro por medio, seguro. Están a la que salta. Si hay muerte, no hay salvación. Tan seguro como que dos y dos son cuatro. No quiero que te cuelguen (*la abraza / proxémica*). Ni te lo plantees. (*Repetición de seguro, de nuevo la clave*).

## V. EL PROCESO DE PREPARACIÓN DEL CRIMEN

*La pantalla regresa a la primera escena, la grabación:*

VOZ DE NEFF. "Seguimos juntos. Empezó a llorar suavemente, como la lluvia sobre la ventana. Sin decir palabra. Quizá ella lo olvidara, pero yo no. Todo esto ya lo tenía yo pensado. Mucho antes de conocer a Philys. Ya lo sabes, Keyes, en esta profesión siempre piensas en las posibles trampas. Eres el que vigila la ruleta para que la casa no pierda. Una noche piensas que puedes dar el golpe de tu vida, ya que tienes la ruleta en tus manos. Te lo sabes de memoria y a la menor oportunidad debes apostar.

Mira, Keyes, no me disculpo. Intenté oponerme pero sin gran convicción. El objetivo eran 50.000 dólares pasando por encima de la vida de un hombre que no me había hecho nada, salvo estar con una mujer que no le gustaba... y a mí sí." (*Confesión de él*)

*(Muestra su verdadero "yo" oculto por los convencionalismos del día a día, a un ser ambicioso y sin escrúpulos "Todo esto ya lo tenía yo pensado". Esta es la su confesión, la del doble móvil ante el que dejó llevar a la menor oportunidad).*

*La escena siguiente vuelve al sofá, pero ya se ha obrado el cambio en él, que aparece meditabundo. Ella se inclina hacia él:*

PHYLLIS. ¿Me llamarás?, Walter... le odio. No quiero volver a su lado. Me crees, ¿verdad?

NEFF. Claro. (*Y la besa. Ya no desconfía de ella*).

PHYLLIS. Ya no aguanto más, me da igual que me cuelguen.

NEFF. No te colgarán, pequeña.

PHYLLIS. Es mejor que este martirio.

NEFF. No te colgarán porque yo te ayudaré. *(Se ha tragado el cebo enterito).*

PHYLLIS. ¿De verdad?

NEFF. Lo haremos y saldrá bien. Lo tengo todo pensado.

PHYLLIS. Walter, me haces daño. *(En el abrazo).*

NEFF. No daremos ni un paso en falso. Ni fallos, ni errores. Saldrá perfecto. *(Avanzan hacia la puerta y mientras ella se pone el abrigo:)* Llámame mañana. Desde una cabina. De ahora en adelante prudencia. Todo ha de ser perfecto, impecable.

PHYLLIS. De acuerdo, impecable *(y sale satisfecha).*

*(Repeteciones perfecto / impecable. No habrá fallos en la ejecución de lo que ambos preparan como los dos seres sin conciencia que son. Impecable será repetido de nuevo ante el momento del asesinato).*

El fragmento más interesante, en su versión original inglesa en la que destacan las repeticiones y los sinónimos, es éste (Página 132):

PHYLLIS. I've got to go now, Walter. Will you phone me, Walter? Walter! I hate him. I loathe going back to him. You believe me, don't you, Walter?

NEFF. Sure I believe you.

PHYLLIS. I can't stand it anymore. What if they did hang me?

NEFF. You're not going to hang, baby.

PHYLLIS. It's better than going on this way.

NEFF. You're not going to hang, baby. Not ever. Because you're going to do it the smart way. Because I'm going to help you. *(Reiteración de la /p/).*

PHYLLIS. You!

NEFF. Me.

PHYLLIS. Do you know what you're saying?

NEFF. Sure I know what I'm saying.

PHYLLIS. Walter, you're hurting me.

NEFF. There isn't going to be any slip-up. Nothing sloppy. Nothing weak. It's got to be perfect. You go now. Call me tomorrow. But not from your house. From a booth. And watch your step. Every single minute. It's got to be perfect, understand. Straight down the line.

PHYLLIS. Straight down the line. *(Reiteración de la /n/)*

NEFF'S VOICE. That was it, Keyes. The machinery had started to move and nothing could stop it.

## 2ª PARTE

Tras esta toma de decisión, cuenta en la confesión los detalles del proceso del crimen: la preparación de la firma, la búsqueda del testigo (Lola). Sobre ella asegura:

VOZ DE NEFF. "Parecía una buena chica. Me sentí incómodo llevando en mi cartera la firma de su padre y todo lo que significaba. Iba a morir. Era sólo una cuestión de tiempo, y no mucho".

*Tras ello, los dos cómplices mantienen un encuentro en el supermercado en el que realizan un doble intercambio: él le da la poliza cumplimentada, ella información (la futura víctima se ha roto una pierna). El simulacro romántico todavía se mantiene vivo:*

PHYLLIS. Sufro viviendo sin ti. Es como un muro que nos separa. (Símil).

NEFF. Yo no dejo de pensar en ti.

## VI. KEYES, Y SU OFERTA LABORAL (LA ÚLTIMA ESPERANZA)

KEYES. Se me ha ocurrido la absurda idea de que puedas ser eficaz. *(Siempre la ironía para ocultar su verdadero aprecio hacia Neff)*. Te ofrezco un trabajo que requiere talento e integridad. Iniciativa. Lo más interesante de la profesión... Un inspector de reclamaciones es como un cirujano. La mesa es donde opera. Los lápices, escalpelos y bisturís, los formularios son algo más que papeles. ¡Viven! Están llenos de dramas, retorcimientos, engaños. Un inspector de reclamaciones es un médico, y un sabueso, y un ... *(le interrumpe la llamada de teléfono de ella\*)*... un juez, un jurado y un confesor. Todo a la vez.

*\* Nueva información: deberían ejecutar su plan esa noche. Ella habla casi en un susurro.*

*El fragmento contiene:*

- **Endiádis:** "talento e integridad".

- **Símil:** "Un inspector de reclamaciones es como un cirujano".

- **Metáfora:** "Un inspector de reclamaciones es un médico, y un sabueso, y un ... un juez, un jurado y un confesor. Todo a la vez."

- **Prosopopeya:** "Los lápices, escalpelos y bisturís, los formularios ... ¡Viven! Están llenos de dramas, retorcimientos, engaños".

- **Acumulación doble con clímax:**

1. Los lápices, escalpelos y bisturís, los formularios son algo más que papeles. □ Viven! Están llenos de dramas, retorcimientos, engaños.

2. Un inspector de reclamaciones es un médico, y un sabueso, y un... un juez, un jurado y un confesor. Todo a la vez.

Keyes habla exaltado, emocionado: cree verdaderamente en su profesión, y confía en el protagonista, a pesar de su natural desconfianza (investigó a su prometida antes de contraer matrimonio).

*La versión original nos dirá (Página 140):*

NEFF. Hello, Keyes.

KEYES. I just came from Norton office. The semi-annual sales record are out. You're high man, Walter. That's twice in a row. Congratulations.

NEFF. Thanks. How would you like a cheap drink?

KEYES. How would you like a fifty dollar cut in salary?

NEFF. How would I – Do you laugh now, or wait until it gets funny?

KEYES. No, I'm serious. I've been talking to Norton. There's too much stuff piling up on my desk. Too much pressure on my nerves. I spend half the night walking up and down in my bed. I've got to have an assistant. I thought that you...

NEFF. Me? Why pick on me?

KEYES. Because I've got a crazy idea you might be good at the job.

NEFF. That's crazy all right. I'm a salesman.

KEYES. Yeah. A peddler, a gladhandler, a back-slapper. You're too good to be a salesman.

NEFF. Nobody's too good to be a salesman.

KEYES. Phoooney. All you guys do is ring doorbells and dish out a smooth line of monkey talk. What's bothering you is that fifty buck cut isn't it?

NEFF. Well, it'd trouble anybody.

KEYES. Now, look, Walter. The job I'm talking about takes brains and integrity. It takes more guts than there is in fifty salesmen. It's the hottest job in the business.

NEFF. It's still a desk job. I don't want a desk job

KEYES. A desk job. Is that all you can see in it? Just a hard chair to park your pants on from nine to five. Just a pile of papers to shuffle around, an five sharp pencils and a scratch pad to make figures on, with maybe a little doodling on the side. That's not the way I see it, Walter. To me a claims man is a surgeon, and that desk is an operating table, and those pencils are scalpels and bone chisels. And those papers are not just forms and statistics and claims for compensation. They're alive, they're packed with drama, with twisted hopes and crooked dreams. A claims man, Walter, is a doctor and a blood-hound and a cop and a judge and a jury and a father confessor, all in one.

## 7. LA EJECUCIÓN

*EL QUINTO ENCUENTRO, desde la puerta del hogar del matrimonio, hasta la despedida, una vez concluido el plan de asesinar al marido. Se mantiene el tono amoroso y pasional entre ellos.*

*La versión original nos muestra cómo él ha empezado a marzar más las /s/, con el mismo disimulo que ella (Página 144):*

NEFF'S VOICE. I change into a navy blue suit like Dietrichson was going to wear. Lou Schwartz called me back and gave me a lot of figures...

Then I was in the garage. His car was backed in, just the way I told Phillis to have it. It was so still I could hear the ticking of the clock on the dashboard. I kept thinking of the place we had picked out to do it, that dark street on the way to the station, and the three honks on the horn that were to be the signal... About ten minutes later they came down.

*Un detalle importante es la omisión de la muerte: La pantalla muestra la respuesta, el rostro de ella, y no el estímulo visual, el asesinato. El acto se adivina ante el gesto satisfecho de ella. En la confesión recordará: "...Volví a oler a madreSelva... (leit-motiv). ... Temía que se derrumbara. Se portó muy bien. Tranquila. Ni una lágrima. Ni siquiera un pestañeo".*

PHYLLIS. ¿No me das un beso? Todo impecable, ¿verdad? Te quiero.

NEFF. Te quiero, nena.

VOZ DE NEFF. "... De camino al bar pensé que todo acabaría mal. No oía mis pasos. Eran los de un cadáver. (Prolepsis).

### 3ª PARTE - VIII. LA INVESTIGACIÓN (I FASE)

Es interesante el diálogo mantenido entre Keyes y su jefe, Norton, en presencia de Neff. El jefe: voz soberbia, inflada, arrogante.

KEYES. Walter.

NEFF. Hola, Keyes.

KEYES. Acompáñame. El jefe quiere verte.

NEFF. Por el asunto Dietrichson.

KEYES. Quizá.

NEFF. ¿Ocurre algo? (*Avanzan caminando*).

KEYES. Que ha muerto. Estaba asegurado y nos costará dinero. No tiene gracia.

NEFF. ¿Qué informes hay?

KEYES. La autopsia. No hubo fallo cardíaco, ni apoplejía, ni enfermedad. Un golpe en la cabeza. Su esposa y su hija le identificaron. En el tren le vieron irse a la plataforma. Todo en 45 minutos. Veredicto: muerte accidental.

NEFF. ¿Y la policía?

KEYES. Tropezó con las muletas y se calló. Tran tranquilos, como no pagan. Vamos, Walter. (*Ironía*).

NORTON. Muy bien, señores, jurídicamente todo arreglado. Espérenme, quizá les necesite. (*En la puerta del despacho*). Pasen Sr. Keyes, y usted, sr. Neff. Tanto calor hace, sr. Keyes. (*Alusión irónica a su informalidad en el vestir, sin chaqueta*).

KEYES. Disculpe Sr. Norton, pensé que era algo informal.

NORTON. Siéntese.

KEYES. Gracias.

NORTON. Alguna novedad.

KEYES. Acabo de hablar con ese tal Jackson de Meldford, Oregón.

NORTON. ¿Quién es?

KEYES. El último que vió vivo al Sr. Dietrison. Estuvieron charlando en la plataforma. Dietrison quería fumar y Jackson fue por su pitillera. Cuando regresó no estaba. No sospeché hasta que llegó un telegrama de Alabama. Encontraron el cadáver de Dietrison cerca de Burbank.

NORTON. Muy interesante eso de la pitillera. ¿Algo más? (*Ironía*).

KEYES. No, no mucho. La secretaria ignoraba lo de la póliza. La hija recuerda que Neff habló con él una



noche del seguro de accidente.

NEFF. Al principio no lo conseguí. La sra Dietrison se opuso. Luego hablé con él en los campos petrolíferos y aceptó. Firmó y me entregó un cheque.

NORTON. Magnífica venta, sr. Neff. (*Ironía*).

KEYES. Es absurdo que se lo reproche. Es nuestro mejor vendedor. ¿Cómo iba a saber que se caería del tren?

NORTON. ¿Caerse del tren? ¿Acaso estamos convencidos?

KEYES. No le entiendo.

NORTON. Claro que no, sr. Keyes. ¿Qué opina usted? Esa póliza puede salirnos cara. Tiene una cláusula de doble indemnización, ¿qué opina?

KEYES. No tengo opinión.

NORTON. ¿Algún presentimiento?. ¿Alguna de esas corazonadas tuyas?

KEYES. Ningún presentimiento.

NORTON. Me sorprende sr. Keyes. Yo tengo mi propia opinión. Estoy seguro de lo que le ocurrió a Dietrichson.

KEYES. ¿Qué sabe?

NORTON. Que no fue un accidente... ¿Qué le parece? (*Aires de importancia*).

KEYES. Yo,... si usted lo dice, siga investigando.

NORTON. La gente cree que por tener un despacho lujoso... (*telefonillo interior*) que pase, por favor... la gente cree que por tener un despacho lujoso uno es un idiota. Espero una visita (*los dos se levantan*). No, no, quédense y presten atención. (*Soberbia*).

SECRETARIA. La sra. Dietrison.

NORTON. Muchas gracias por venir. De todo corazón. El Sr. Keyes

KEYES. Encantado

PHYLLIS. Tanto gusto.

NORTON. Y el sr. Neff.

PHYLLIS. Conozco al sr. Neff.

NEFF. ¿Cómo está usted?

PHYLLIS. Hola.

NORTON. ¿Quiere sentarse?. Ante todo, mi más sentido pésame. Dudé mucho antes de llamarla, estando todo tan reciente, pero ya que ha venido vamos directamente al grano. Supongo que ya sabe por qué la llamamos, ¿no?. (*Contraste: pésame / reciente / "vamos directamente al grano": no es ni sutil ni muy delicado*).

PHYLLIS. No. Su secretaria me dijo que era muy urgente.

NORTON. Su esposo tenía un seguro con esta compañía. Creo que no está usted al tanto.

PHYLLIS. No, recuerdo que lo comentó, pero no le interesaba.

NORTON. Su esposo suscribió la póliza al cabo de unos días. Seguramente la encontrará entre sus documentos.

PHYLLIS. Aún no abrimos la caja fuerte. Debe abrirse en presencia del inspector de hacienda.

NORTON. Por favor, señora, no lo considere un interrogatorio, pero hay que aclarar ciertas cosas.

PHYLLIS. ¿Qué desca saber?

NORTON. Tenemos el informe forense: muerte accidental. No estamos del todo convencidos, por no decir en absoluto. Francamente, señora, sospechamos... *(aires de importancia)* un suicidio. *(Ella finge contrariedad)*.

NORTON. Lo lamento. ¿Un vaso de agua?. *(Se lo ofrece Neff. El jefe se sienta por primera vez en la escena. Kinesia, había permanecido de pie para ofrecer la imagen de ser el más importante)*.

PHYLLIS. Gracias *(mirando a Neff)*.

NORTON. ¿Se encontraba su esposo nervioso o deprimido? ¿Problemas económicos?

PHYLLIS. Se encontraba bien. No sé si estaba preocupado.

NORTON. Examinemos el accidente. Su marido suscribe una póliza, en absoluto secreto. ¿Motivo? Que su familia no tenga la más mínima sospecha.

PHYLLIS. ¿Sospecha?

NORTON. Luego hace ese viaje solo. Totalmente solo. Recorre todo el tren hasta la plataforma, cosa difícil con las muletas, a no ser que exista una razón. Al llegar allí ve que hay alguien, un hombre que... ¿cómo se llamaba?

KEYES. Se llamaba Jackson, y ahora también. *(Ironía)*.

NORTON. Se libra de él con la ridícula excusa de unos cigarrillos. Se queda solo y lo hace. *(Repetición de solo)*.

PHYLLIS. ¿El qué?

NORTON. Salta. Se suicida. En cuyo caso la compañía no es responsable. Usted lo sabe. Podemos ir a juicio.

PHYLLIS. Yo no sé nada. Ni siquiera sé qué hago aquí. *(Exaltada)*

NORTON. Un momento. Es sólo una posibilidad *(El jefe se levanta)*. Sugiero que lleguemos a un acuerdo. Que acordemos una cantidad. Una parte de la póliza. *(Ella se levanta, fingiendo indignación)*.

PHYLLIS. No se moleste, sr. Norton. Al venir aquí no sabía que me debieran dinero. Primero dice que sí y luego que no. Ahora propone pagarme una cantidad de lo que sea. Regateando en semejantes circunstancias. No me gustan sus insinuaciones, ni sus métodos. En realidad, no me gusta usted. Buenos días, señores. *(Rápida, hiperacortamiento silábico. Sale indignada. Tememos un climax emocional con acumulación)*.

KEYES. No jugó mal. Llevaba delantera, pero perdió el tanto. *(Metáfora deportiva)*.

NORTON. En un juicio demostraremos que fue un suicidio.

KEYES. *(Keyes se levanta ahora)*. ¿Cómo? Sr. Norton... fue lo primero que pensé, pero deseché la idea

en tres segundos. No le vendría mal leer las estadísticas de suicidios. Aprendería algo que afecta a los seguros. (*Energico y con sarcasmo*).

NORTON. Me he criado en el medio. (*Irritado*)

KEYES. Sí, en este despacho. No ha leído ni una estadística en toda su vida. Tengo diez libros sobre suicidios. Por raza, color, ocupación, sexo, estaciones y horas del día. Formas de suicidio: por veneno, arma de fuego, ahogo, salto. Suicidios de veneno divididos en: corrosivo, irritante, gaseoso, alcaloide, narcótico, proteínico, alcohólico y demás. Suicidio por salto subdivididos en salto de gran altura, a las vías del tren, bajo camiones y desde un barco. Sr. Norton, en todos esos casos no hay ni uno sólo desde la plataforma de un ren. ¿Sabe a qué velocidad iba el tren? A 20 kilómetros por hora. ¿Cree que alguien salta de un tren a esa velocidad para matarse? No, sr. Nortom, hemos perdido y tendremos que pagar. (*Rápido, excitado, señalando con los dedos de las manos las numeraciones*). ¿Me permite? (*Le quita un vaso de agua y se lo bebe*). Vamos, Walter. (*Salen, y en la puerta, mirándose una manga de camisa*). La próxima vez alquilaré un claqué".

*En el fragmento encontramos, además de las repeticiones significativas:*

- *Ironía*, convertida ya en sarcasmo para humillarlo al final: "La próxima vez alquilaré un claqué".

- *PREGUNTAS RETÓRICAS*

- Cuatro *acumulaciones*:

1. - "Por raza, color, ocupación, sexo, estaciones y horas del día".
2. - "... por veneno, arma de fuego, ahogo, salto".
3. - "Suicidios de veneno divididos en: corrosivo, irritante, gaseoso, alcaloide, narcótico, proteínico, alcohólico y demás".
4. - "Suicidio por salto subdivididos en salto de gran altura, a las vías del tren, bajo camiones y desde un barco".

*La siguiente escena presenta una tensión en el apartamento de él: Keyes improvisando una acertada teoría sobre el crimen (con su perspicacia habitual sospecha porque la víctima no reclamó el seguro al romperse la pierna) y Phylis a punto de llegar.*

KEYES: "No, no me fio de las apariencias".

*Una vez que llega ella:*

PHYLLIS. Te da igual que nos veamos o no. Me da miedo de nosotros. Lo hicimos juntos y esto nos está separando.

#### 4ª PARTE: IX. LOLA LE VISITA AL DESPACHO, DESPERTANDO LA SOSPECHA EN NEFF SOBRE LAS VERDADERAS INTENCIONES DE PHILYS.

Lola viene a ser el único contacto puro y desprovisto de todo interés que tiene el protagonista. Su presencia le despierta y le alivia la conciencia, canalizando toda la culpabilidad hacia la mujer que lo sedujo.

LOLA. Tengo una mala sensación. La misma que cuando murió mi madre (*y relata como Phylis, que era su enfermera, pudo contribuir a acelerar su muerte*).

Regresamos de nuevo a la versión original para contrastar los matices (página 160). El emplea la /r/, como exteriorizando su irritación:

LOLA. Mr. Neff, I can't help it, but I have such a strange feeling that there is something queer about my father's death.

NEFF. Queer? Queer in what way?

LOLA. I don't know why I should be bothering you with my troubles, except that you knew my father and knew about the insurance he took out. And you were so nice to me that evening in your car.

NEFF. Sure. We got along fine, didn't we?

LOLA. Look at me, Mr. Neff. I'm not crazy. I'm not hysterical. I'm not even crying. But I have the awful feeling that something is wrong, and I had the same feeling once before – when my mother died.

NEFF. When your mother died?

LOLA. We were up at Lake Arrowhead. That was six years ago. We had a cabin there. It was winter and very cold and my mother was very sick with pneumonia. She had a nurse with her. There were just the three of us in the cabin. One night I got up and went into my mother's room. She was delirious with fever. All the bed covers were on the floor and the windows were wide open. The nurse wasn't in the room. I ran and covered my mother up as quickly as I could. Just then I heard a door open behind me. The nurse stood there. She didn't say a word, but there was a look her eyes I'll never forget. Two days later my mother was dead. Do you know who that nurse was?

NEFF. No Who?

LOLA. Phyllis. I tried to tell my father, but I was just a kid then and he wouldn't listen to me. Six months later she married him and I kind of myself out of the idea that she could have done anything like that. But now it's all back again, now that something has happened to my father, too.

NEFF. You're not making sense, Miss Dietrichson. Your father fell off a train.

LOLA. Yes, and two days before he fell off that train what was Phyllis doing? She was pinning a black veil to it as if she couldn't wait to see how she would look in mourning.

NEFF. Look. You've had a pretty bad shock. Aren't you just imagining all this?

LOLA. I caught her eyes in the mirror and they had that look in them they had before my mother died. That same look. (Reiteración de la /k/)

NEFF. You don't like your stepmother, do you? Isn't it just because she is your step-mother?

LOLA. I loathe her. Because she did it. She did it for the money. Only you're not going to pay her, are you, Mr. Neff? She's not going to get away with it this time. I'm going to tell everything I know.

NEFF. You'd better be careful, saying things like that.

LOLA. I'm not afraid. You'll see. I'm sorry. I didn't mean to act like this.

NEFF. All this that you've been telling me-who else have you told?

LOLA. No one.

NEFF. How about your step-mother?

LOLA. Of course not. I'm not living in the house any more. I move out.

NEFF. And you didn't tell that boyfriend of yours? Zachette.

LOLA. I'm not seeing him any more. We had a fight.

NEFF. Where are you living then?

LOLA. I got myself a little apartment in Hollywood.

NEFF. Four walls, and you just sit and look at them, huh?

LOLA. Yes, Mr. Neff.

## X. INVESTIGACIÓN (II FASE)

Keyes resuelve, con gran exaltación, el entramado del crimen:

KEYES. ... Tenemos a la sra. Dietrison y a otro personaje. Pronto lo descubriremos... se encontrarán en algún lugar... seguirán juntos hasta el final. (Sentencioso y visionario, anticipa el trágico final: prolepsis).

## XI. 6º ENCUENTRO

Los cómplices hablan en el supermercado:

PHYLLIS. Hola Walter.

NEFF. Ven aquí.

PHYLLIS. ¿Qué pasa?

NEFF. Muchas cosas. Keyes rechazará tu reclamación. Está deseando que lo hagas. No puedes reclamarla.

NEFF. ¿Qué puede hacer?

NEFF. Mucho. Se imagina como fue. Sabe que iba otro en el tren. Hasta consiguió un testigo.

PHYLLIS. Si rechaza la reclamación le demandaré. *(No quiere renunciar al móvil económico bajo ningún precepto).*

NEFF. Comparecerás en el tribunal y saldrán muchas cosas. Tu relación con la primera sra. Dietrison.

PHYLLIS. ¿Qué tiene eso que ver?

NEFF. Como murió y ese sombrero negro que te probaste para ver cómo te sentaba el luto.

PHYLLIS. Lola y sus imaginaciones. Ha ido a verte.

NEFF. Fui a verla yo para evitar que lo cuente. *(Miente para protegerla).*

PHYLLIS. No creas lo que te dijo. Es una embustera.

NEFF. Da igual. Lo importante es que no reclamemos.

PHYLLIS. Ya no quieres el dinero. Después de lo que te contó te sientes un canalla.

NEFF. No, no es por el dinero. Es por nuestras vidas. Hay que olvidarlo. ¿entiendes?.

PHYLLIS. ¿Por lo que dice Keyes? No me engañas, es por Lola. *(Celos, exaltada).* Temes que algún día se entere de lo que le hiciste a su padre y eso te angustia.

NEFF. Déjala al margen. *(El se muestra enfadado, con un registro muy agudo).*

PHYLLIS. Escúchame con atención. Yo no quiero quedarme al margen.

NEFF. No digas bobadas. El plan no salió bien. No podemos concluirlo.

PHYLLIS. Hemos llegado hasta aquí, Walter. Pasamos lo más difícil. Debemos seguir juntos hasta el final sin ablandarnos. Juntos, como al principio *(ella le agarra por la solapa de la chaqueta: gesto).*

NEFF. Cuidado *(alguien se acerca).*

PHYLLIS. Yo te amaba y a él le odiaba. Pero no pensé en hacer nada hasta que tú me lo propusiste. Planeaste su asesinato. Yo sólo deseaba verle muerto.

NEFF. ¿Ahora soy yo quien lo planeó? ¿No es eso? *(Sorprendido)*

PHYLLIS. Ninguno abandonaremos. Lo hicimos juntos y juntos seguiremos hasta el final. Unidos hasta el final. Recuérdalo. *(Amenazante).*

Después se repite el encuentro con Lola, que le habla de su amor por Nino, mientras suena la Sinfonía Incompleta de Schubert. Lola sigue significando el único contacto puro y desprovisto de todo interés que tiene el protagonista. Alivia su conciencia. En el despacho, Keyes le anticipa:

KEYES. Ella ha demandado. En el juzgado les destrozaré.

## XII. EL TRAGICO DESENLACE.

*Neff comprueba en el grabador de Keyes que se encuentra fuera de sospecha y queda con ella en su casa, que le espera en el mismo sillón, relajada, fumando (somatoadaptador).*

PHYLLIS. Estoy aquí, Walter.

NEFF. Hola, pequeña. ¿Hay alguien en la casa?

PHYLLIS. No.

NEFF. ¿Y esa música?

PHYLLIS. Viene de la calle.

NEFF. \*Igual que la primera vez. Hablamos de seguros de automóviles. Tú pensabas en matar. Yo en la pulsera del tobillo.

*\*(La estructura circular de la obra está empezando a tocar sus simetrías con el principio, la misma situación, de nuevo el somatoadaptador).*

PHYLLIS. ¿Y ahora en qué piensas? *(Se han invertido los términos, ahora es él quien piensa en matar).*

NEFF. No pienso. He venido a despedirme.

PHYLLIS. ¿Despedirte? ¿A dónde vas?

NEFF. Eres tú quien se va, no yo. Yo me bajo en esta parada. *(Metáfora: tren = vida).*

PHYLLIS. Basta de tonterías y habla claro.

NEFF. Te lo explico. Un amigo mío tiene una teoría. Cuando dos cometen un asesinato es como si fueran en un tren. Uno no puede viajar sin el otro. Están unidos. Han de ir juntos hasta el final del trayecto. El cementerio. *(El habla y pasea por la habitación, como hizo ella la primera vez. La metáfora adquiere un tercer plano: tren = vida; tren = crimen, complicidad).*

PHYLLIS. Puede que tenga razón.

NEFF. Así es. Pero no seré yo uno de ellos. Tengo a un conocido para que viaje en mi lugar. *(Otra vez la sustitución de personajes en un tren).*

PHYLLIS. ¿A qué te refieres?

NEFF. A un conocido. Un tal Sachetti. Dime, nena, cazaste porque entiendo de seguros. ¿verdad?. Me hubiérais eliminado nada más tener el dinero.

PHYLLIS. Nadie pensaba eliminarte.

NEFF. Es evidente. Estábais de acuerdo desde el principio.

PHYLLIS. No es verdad.

NEFF. Me da exactamente lo mismo. Keyes cree que el culpable es Sachetti y le meterá en la cámara de gas antes de que empiece a sospechar. *(Metonimia / sinécdoque).*

PHYLLIS. ¿Y qué será de mí?

NEFF. No seas boba, nena. ¿Tú que crees?. Le ayudaste a cometer el crimen. Eso dice Keyes y yo estoy de acuerdo. *(El se coloca detrás del sillón de ella).*

PHYLLIS. Pero quizá yo no y prefiera hablar. *(Los dos hablan muy tranquilos, cínicos, con un hiperlargamiento silábico).*

NEFF. A veces uno no puede hablar. Cuando está a dos metros bajo tierra. Si mueres, se lo cargarán a Sachetti, ¿no crees?. Claro que sí, eso es lo que pasará. Llegará en 15 minutos, con la policía a sus espaldas. Lo prepararé yo.

PHYLLIS. Y tú sales sano y salvo. *(Endiádis).*

NEFF. Claro. Antes de que nos demandes y Lola empiece a hablar. Pierdes la serenidad y me arrastres en tu caída.

PHYLLIS. Tal vez metí a Sachetti para evitar sospechas y poder huir los dos. *(Sube el tono)*

NEFF. Tiene gracia. Repítelo.

PHYLLIS. Vino preguntando por Lola. Le pedí que volviera. Me lo trabajé. Es un hombre loco. Tempestuoso. Le dije que ella salía con otro para darle celos y luego le dije donde vivía. ¿Sabes lo que iba a hacer?

NEFF. Sí. Te creo porque es una canallada.

PHYLLIS. Somos iguales. *(ella se sincera)*

NEFF. Tú más. Me hiciste matar a tu marido. Luego intentaste que Sachetti matara a Lola y quizá a mí. Y luego alguien se libraria de Sachetti. Así es como funcionas.

PHYLLIS. Supongamos que sí. *(Continúa en una línea de sinceridad).* Es mejor que tu plan.

NEFF. No me gusta esa música. ¿Te importa si cierro la ventana? *(Y mientras lo hace, ella le dispara).* Tienes mejor puntería. Repítelo. Y se me acerco un poco *(avanza).* ¿Qué te parece? ¿suficiente? *(Le coge el arma)* ¿Porqué no has disparado? *(Ella avanza hacia él, casi abrazándolo).* No me digas que estás enamorada.

PHYLLIS. No. Jamás te amé. Ni a ti ni a nadie. Estoy podrida por dentro. Como dijiste, te utilicé. No

significabas nada. hasta hace un momento que no pude disparar. Jamás lo hubiera imaginado. *(Con ojos lacrimosos, esta es su confesión).*

NEFF. Lo siento. nena. no te creo.

PHYLLIS. No me importa. Abrazame. *(Desesperada, se apoya en él. Después levanta la cabeza asustada).*

NEFF. Adiós. nena. *(Dispara).*

Neff tiene un último gesto de nobleza al eliminar a Sachetti de la escena del crimen y facilitar el reencuentro de los enamorados. Incluso le pedirá a Keyes que se lo explique a Lola "con cariño".

### XIII. FINAL - TRIUNFO DE LA VERDAD, DESCUBIERTA POR KEYES.

La retrospectición y la escena actual se funden. Keyes, avisado por el portero, llega a las oficinas:

KEYES. Walter, metiste la pata.

NEFF. *(Neff, abatido, en el suelo).* ¿Sabes porqué no encontraste al tipo que buscabas? Porque estaba demasiado cerca. Al otro lado de tu mesa.

KEYES. Mucho más cerca.

NEFF. Yo también te quiero.

*Este fragmento final merece la pena ser ilustrado en inglés, incluyendo ese abandono final de la ironía para reflejar sentimientos verdaderos (página 173):*

NEFF. Hello, Kelles. Up pretty early, aren't you? I always wondered what time you got down to work. Or did your little man pull you out of bed.

KEYES. The janitor did. Seems you leaked a little blood on the way in here.

NEFF. Wouldn't be surprised. I wanted to straighten out that Dietrichson story for you.

KEYES. So I gather.

NEFF. How long have you been standing here?

KEYES. Long enough.

NEFF. Kind of a crazy story with a crazy twist to it. One you didn't quite figure out.

KEYES. You can't figure them all, Walter.

NEFF. That's right. You can't, can you? And now I suppose I get the big speech, the one with all the twodollar words in it. Let's have it, Keyes.

KEYES. You're all washed up, Walter.

NEFF. Thanks, Keyes. That was short anyway.

KEYES. Walter, I'm going a doctor.

NEFF. What for? So they can patch me up? So they can nurse me along till I'm back on my



feet? So I can walk under my own power into that gas chamber up in San Quentin? Is that it, Keyes?

KEYES. Something like that, Walter.

NEFF. Well, I've got a different idea. Look, here. Suppose you went back to bed and didn't find these cylinders till tomorrow morning, when the office opens. From then on you can play it any way you like. Would you do that much for me, Keyes?

KEYES. Give me one good reason.

NEFF. I need four hours to get where I'm going.

KEYES. You're not going anywhere, Walter.

NEFF. You bet I am. I'm going across the border.

KEYES. You haven't got a chance.

NEFF. Good enough to try for.

KEYES. You'll never make the border.

NEFF. That's what you think. Watch me.

KEYES. You'll never even make the elevator.

NEFF. So long, Keyes.

KEYES. How you doing, Walter?

NEFF. I'm fine. Only somebody move the elevator a couple of miles away.

KEYES. They're on their way.

NEFF. You know why you didn't figure this one, Keyes? Let me tell you. The guy you were looking for was too close. He was right across the desk from you.

KEYES. Closer than that, Walter.

NEFF. I love you too.

*La ironía, utilizada durante toda la película, cerrará el relato.*

## X.- CONCLUSIONES

El ritmo pertenece de forma natural al lenguaje, en el que se manifiesta de espontáneamente, en la conversación cotidiana de igual manera que en la escritura elaborada. Una vez perdida la tradición de los clásicos de recitar en público las composiciones poéticas y, por tanto, dotarlas de un componente rítmico adicional desde su gestación, los grandes escritores de todas las lenguas se han consolidado como los herederos de esa corriente de creación eufónica.

Los autores estudiados en este trabajo (y muchos más, por supuesto) cuentan con una capacidad innata para mejorar la producción de su escritura y dirigirla hacia ese sentido rítmico natural. La percepción de sus textos es una fuente inagotable de recursos sonoros. Se podría decir que “escriben para el oído”.

Para lograr que sus obras estén dotadas de una mayor expresividad rítmica suelen recordar que el vigor impresivo está en proporción directa con la densidad y frecuencia de los acentos intensivos, dentro de la secuencia melódica.

Respetan que el *valor expresivo* responde a la altura tonal, que a su vez es *inversamente proporcional a su longitud*. De ahí que los textos de proyección rítmica muy extensa son un instrumento habitual de la expresividad reposada y grave, mientras que el discurso con un desarrollo melódico breve sirve para la expresión viva y aguda.

En cuanto a los movimientos, el aumento acumulativo en la longitud métrica, unido a un descenso en la altura tonal, provoca un *clímax melódico descendente*, apropiado para la expresión más grave, e incluso más amplia. Y al contrario, una *configuración ascendente*, cuya altura tonal es cada vez mayor en proporción inversa de su dimensión, agudiza la expresión.

Además, el *poder expresivo* del discurso guarda siempre *proporción inmediata y directa con la duración, el número y la densidad de las pausas*, a través de la evolución de la cadena rítmica.

Otra consecuencia, casi una regla de oro, es: *la repetición equivale a intensidad*. La función de la rima consiste en relevar la expresividad. Requieren la constante recurrencia del acento intensivo y la contigüidad de una pausa rítmica. Su reiteración de factores fonológicos origina efectos generales de intensificación.

Pero las rimas añaden a ese poderoso poder de intensificación el de ser conectores entre términos, enlazados por su similitud sonora (pues de otro modo no rimarían), pero además encadenados en la secuencia textual por una conexión semántica. A pesar de estar situados en cierto alejamiento en ocasiones, entre ellos se establecen enlaces más allá de la reiteración fonética, ya que aluden por lo general a ideas comunes, constituyéndose en eslabones de la cadena semántica de los ejes que recorren los textos, casi al modo de las isotopías. La similitud fonemática establece un nexo entre los coceptos, que quedan irremediabilmente conectados en nuestra mente.

Por su poder unitivo y vinculante, *las rimas internas son*, por lo tanto, *mecanismos de la coherencia textual*, como ha quedado demostrado en el exhaustivo análisis de textos en cuatro idiomas.

Porque, no olvidemos, que estos fenómenos y las tendencias rítmicas que he mencionado, ni son exclusivos de la lírica, como tradicionalmente se ha considerado, ni distinguen límites entre los idiomas, sino que descansan en la capacidad comunicativa del ser humano, desde que éste desarrolló sus inmensas posibilidades de hablar y de escuchar.

La tradición literaria ha considerado que la concentración de los cuatro factores rítmicos (medida, acento, pausas o tono y timbre o rima) en torno a un *axis rítmico* marcaba la diferencia radical entre la estrofa y las otras formas de relevación rítmica, como la *prosa rimada*, la *prosa rítmica* o el *cursus rítmico*, ya que en estas tres últimas fórmulas la configuración del ritmo se suponía basada aisladamente en factores o de timbre, o de cantidad o de acento.

Los análisis aquí contenidos prueban que eso no es totalmente cierto. Existe tal concentración de los factores rítmicos en la prosa, tanto la artística y literariamente elaborada como en la conversación convencional. Una capacidad innata del hombre, más evolucionada en unos seres que en otros, y que he llamado **inteligencia auditiva**, permite expresarse de forma más eufónica que de ordinario, más elegante, con una mayor concentración de esos patrones naturales que proporcionan lo que intuitivamente discriminamos como rítmico, al tiempo que también esa misma inteligencia auditiva capacita para distinguir con mayor audacia los fenómenos rítmicos contenidos en un discurso concreto.

No importa el idioma ni la modalidad elegida para expresarnos, sólo el impulso rítmico que le da origen desde la inteligencia auditiva, la capacidad para generar y percibir ese impulso.

Ese impulso impregna todas las emisiones del lenguaje como una sombra auditiva que, además, añade información al sentido referencial de las sentencias. Ambos se refuerzan mutuamente. Cuanto mayor es la variedad de estructuras rítmicas, mayor es la capacidad para esa inteligencia. Cuanto mayor sea la fluctuación de los factores rítmicos, más posibilidades existirán de configuraciones de los sonidos. Cuantas más dimensiones del sonido controle el escritor, mayor será el potencial para crear imágenes del sonido, es decir, la información fonética. A mayor concentración de señales auditivas le corresponde un mayor poder del efecto auditivo.

El efecto final, percibido, es la suma de las pautas fonéticas totales y del mensaje que se quiere transmitir, sombra y cuerpo.

El análisis rítmico y estilístico nos revela que cada autor tiene una tendencia clara y definida, un sello particular y propio que se repite con intensidad a lo largo de todos los textos revisados. Sin embargo, la base rítmica es común, los factores son los mismos.

**La cantidad** no es relevante a la hora de determinar el sentido rítmico de un texto. Una primera variable que considerar es la irregularidad métrica de los textos,

todos con unidades rítmicas heterométricas, por lo que el ritmo descansa en otros factores, como *la intensidad*.

Centrándonos en ella, el **acento** se ha revelado como un elemento decisivo para determinar el impulso rítmico. La mayoría de los textos presentan un enriquecimiento acentual procedente de la variedad con la que se constituyen, pero en todos se ha detectado, casi subrepticamente, debajo de esa capa superficial, un empuje poderoso, hábil y repetido, que será el que le dote de una inercia dominante en la pronunciación.

Ese impulso llega a través de los pies, sosegados o enérgicos dentro de la taxonomía acentual, que contribuyen en gran medida al equilibrio superficial percibido en la lectura, en clara sintonía con el equilibrio y la brillantez de ideas expuesto en cada fragmento. No obstante, el análisis detenido revelará excepciones en la forma, justificadas por el contenido.

La disposición de las ideas requiere un **ritmo** acorde y en armonía con su progresión. Los ritmos acentuales serán *compactos*, con fuerte acumulación acentual consecuencia de la impresionante concentración conceptual; *acelerados*, aquéllos en los que se busca un clímax emocional o racional a través de una acumulación creciente y paulatina; *retardados* que, por el contrario, reflejan un alejamiento de la intensidad acentual; *ponderados*, en equilibrio, o *fluidos*, con escasez y poca intensidad.

El **movimiento** impronta del ritmo acentual suele ser *circular*, si la esencia de los argumentos persigue su reflejo en la conclusión, o dejará una estela *lineal*, donde la progresión temática avanza hacia el final en clara búsqueda de argumentos nuevos, sin pretender la confirmación de lo ya presentado.

En ambos casos **la dirección**, reforzada por los acentos, suele ser única o binaria entrecruzada donde el pensamiento se desdobra a través de conceptos opuestos expuestos en inequívoco contraste. Para ello se utiliza la simetría sintáctica y rítmica, a través de elementos como el paralelismo y las repeticiones.

**El ritmo de tono** está igualmente muy condicionado por esa intención comunicativa aludida, que crea oraciones con ramas o **tonemas** en número par o impar, donde **los grupos melódicos** tendrán una tonalidad acorde con la finalidad aseverativa, interrogativa, de expresión emocional, etcétera. Gracias a las oscilaciones ascendente / descendente, además de por todos los recursos sonoros, **el tono** suele ser efectivista. En algunos textos de mayor lexitud y calma la tonalidad alcanza rasgos descriptivos o narrativos.

**Las pausas** son un elemento imprescindible para la tonalidad. Marcan los límites semánticos y rítmicos de forma precisa y su disposición, densa o difusa, más compacta y con acercamiento o más espaciada y con alejamiento progresivo, puede modificar completamente el diseño rítmico de un párrafo o texto completo con su poderosa influencia.

El uso que los autores hacen de ellas es *enfático*, si delimita con absoluta perfección las fronteras entre los ciclos del pensamiento, sus fases, la complicada progresión textual, o *atenuado*, si no es así. Es fundamental para el ritmo, acortando en

Como vemos, el impulso rítmico es independiente de la modalidad discursiva adoptada, lírica o prosa, y del idioma en el que se viertan sus estructuras sintácticas, semánticas y rítmicas. Los textos analizados muestran correspondencias entre sus esqueletos rítmicos, a través de las combinaciones básicas de sus acentos, sus dibujos estructurales, sus sombras auditivas, en definitiva, los mecanismos rítmicos universales y comunes a todos ellos, a pesar de que es imposible ignorar las diferencias estilísticas de cada autor.

Así lo hemos visto en español al desnudar la prosa compacta de **Baltasar Gracián**, con su tremenda concentración conceptual y acentual; la forma fluida y ligera de **Azorín**, con su sintaxis y sus expresiones sencillas y armonizadas, y la escritura sensual y deliciosa, sonora de **Borges**, con su espíritu equilibrado y su verbo oportuno.

**Capote** nos ha prestado su inglés enérgico, pletórico, sembrado de acentos fuertes y vigorosos, y **Chandler** sus diálogos llenos de contrastes y sonoridades.

Un tercer idioma que nos prestado sus estructuras ha sido el italiano, a través de cinco grandes prosistas de este siglo: Dino Buzzati, Claudio Magris, Primo Levi, Italo Calvino y Luigi Pirandello.

Con **Dino Buzzati** y **Claudio Magris** hemos penetrado en una prosa suave gracias al impulso de sus acentos anfibraco y troqueo, que le proporcionan una completa armonía. El ritmo es ponderado y retardado respectivamente, el tono solemne y sentimental. **Primo Levi**, utiliza el anapesto como pie relevante, por lo que el impulso rítmico es agresivo, áspero, y el ritmo, compacto. El movimiento experimenta expansiones propias de la descripción tonal; el poder tonal viene definido por la claridad de las rimas interiores. **Italo Calvino**, se sirve de un anfibraco equilibrado que, junto al ritmo fluido y la frecuencia de las pausas, le permita un toque de humor y de ironía. Finalmente **Luigi Pirandello**, deja que su prosa fluya bajo los latidos del acento anfibraco combinado con troqueo. El ritmo, acelerado, incrementa la emoción en busca de un clímax inconcluso.

El maestro **Flaubert**, conocedor de la escritura para el oído, nos ha enseñado cómo emplear una rimas interiores exquisitas, ricas, sonoras. Su impulso es vigoroso, recibido del pie yambo unido al anapesto. El poder tonal de las sonoridades vocálicas y el acento delimitativo francés le proporcionan una textura compacta pero delicada. Impresionante.

La mayoría de los textos presentan unas estructuras lineales o circulares en una clara búsqueda de la simetría o el contraste propia del pensamiento de cada autor, donde articulan sus ideas en partes divididas por bloques, significativamente indicados en sus aspectos sintáctico, semántico y rítmico, que configuran arquitecturas textuales propias.

Y, como decía, no importa el idioma. Sirva como último ejemplo la concentrada impresión de los análisis rítmicos a los que han sido sometidos varios escritores en diferentes idiomas. El primer cuadro registra a los tres autores estudiados en español. El segundo, a uno de cada lengua de las tres restantes. Entre ellos existen diferencias estilísticas, personales, pero sus textos no presentan divergencias rítmicas pertinentes procedentes del idioma en sí, salvo las derivadas de las diferencias de pronunciación,

ocasiones tanto las distancias entre los grupos que los reduce a una sola unidad léxica, logrando con ello retener la atención sobre un concepto concreto.

**El poder tonal** dibuja tonalidades diferentes, como si de un color se tratara, según si las vocales contenidas posean una mayor o menor claridad. Si las vocales proporcionan brillantez, estimulan su lectura, iluminan sus ideas, hablamos del predominio de las vocales claras. Si la sombra auditiva contagia un aire reservado y misterioso, pleno de tristeza y sentimiento como en Borges, estamos ante textos en los que las vocales oscuras establecen sus dominios.

La tonalidad de las consonantes es más sutil. Es necesario adentrarse en cada fragmento particular para conocer con detalle qué usos y con qué intenciones ha manejado el autor los fonemas de su idioma, así como la fuerza de las agrupaciones de consonantes, que Schökel llama *racimos*.

**El ritmo de timbre** es el más revelador de nuestro estudio. Nos aporta datos increíbles, maravillosos. Una lectura detenida de los textos nos revela cómo su interior está recorrido por tremendas rimas internas que, no sólo conectan términos cuya sonoridad es similar (a través de la reiteración o asonancia los fonemas vocálicos tras la última sílaba acentuada), sino que enlazan esos conceptos entre sí que, a su vez, guardan relación semántica contextual. Las rimas contribuyen a la coherencia textual.

De esta forma las rimas interiores o similitudines son fundamentales tanto para el ritmo como para la comprensión global del texto. Las rimas enlazan a través de la sonoridad similar o idéntica conceptos que estarán relacionados semánticamente en el texto, con significaciones en contacto, por lo que se convierten en conectores textuales y, por tanto, en elementos de la coherencia.

Su influencia es tan poderosa que contribuyen incluso a constituir la estructura textual al favorecer el movimiento circular, ya que se ha comprobado a través de los análisis cómo una rima lejana pone en contacto dos términos que actuarán de apertura y cierre del texto. La rima es, en ocasiones, tan perfecta que se apoya en los parónimos.

Por otra parte, como tales rimas que son, provocan diferentes efectos en cuanto a la mayor o menor claridad, dependiendo de la tonalidad vocálica de sus componentes.

Otros factores rítmicos, recursos y figuras estilísticas, que contribuyen a la configuración rítmica y literaria de los escritos son el hipérbaton; el quiasmo; el paralelismo; el juego de palabra; la lítote; la anáfora; la hipérbole; la enumeración y la comparación, así como todo tipo de repeticiones léxicas significativas, que proporcionan fuerza expresiva; las aliteraciones; las sinestesias; la metonimia, etcétera.

Como claves de la construcción sintáctica, son significativas las elipsis, que imprimen velocidad a la lectura, y los paralelismos, que la retienen con una intención intensificadora.

En cuanto al léxico, éste es refinado, con preferencia particulares de cada autor por cierto tipo de palabras, como las exóticas en Borges y las cultas y de gran extensión en Gracián, cuyos acentos serán decisivos para proporcionar seriedad y peso a los textos.

que pueden influir sensiblemente en el poder tonal, pero no en el resto de factores y, por supuesto, no en el impulso que genera la inteligencia auditiva.

FACTORES RÍTMICOS		GRACIÁN	AZORÍN	BORGES
CANTIDAD		Irregularidad métrica	Irregularidad métrica	Irregularidad métrica
INTENSIDAD	ACENTO	Yambo + anapesto	Troqueo + anfibraco	Anfibraco
	RITMO	Compacto o ponderado	Fluido	Ponderado
	MOVIMIENTO	Circular o lineal con acumulación/clímax	Lineal	Circular, con retornos
	DIRECCIÓN	Dos entrecruzadas (Contraste)	Única, con expansiones	Diversidad. Polifonía
TONO	TONEMAS	Bimembres. (Oposición)	Bimembres (simetría armónica)	Trimembres (Melancolía)
	GR. MELÓD.	Cadencia aseverativa.	Cadencia + suspensión	Semianticadencia, expresión doliente.
	TIPO TONAL	Insistente, lacónico.	Descriptivo, sentimental.	Narrativo, sentimental.
	PAUSAS	Enfáticas.	Atenuadas.	Enfáticas. Silencio.
	PODER TONAL	Oscuro, profundo, racional.	Brillante, suave, luminoso.	Tristeza, lamento. La /r/ y la /k/.
TIMBRE	RIMAS INTERNAS	Perfectas, densas. El. de coherencia	Distancia, difusas. El. de coherencia	Sonoras, exóticas. El. de coherencia
	CLARIDAD	Exactitud. Paronomasias.	Sonoridad.	Vocales oscuras: queja y separación.
OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS		Paralelismos. Acumulac. concept. Lítotes.	Paralelismos. Enumeraciones. Endiádis.	Paralelismos. Repeticiones. Metáforas.

Cuadro 41.

FACTORES RÍTMICOS		CAPOTE	CALVINO	FLAUBERT
CANTIDAD		Irregularidad métrica	Irregularidad métrica	Irregularidad métrica
INTENSIDAD	ACENTO	Yambo + anapesto.	Anfibracó.	Yambo + anapesto.
	RITMO	Compacto.	Fluido.	Compacto.
	MOVIMIENTO	Circular, principio – fin.	Lineal.	Línea ascend/clímax Obra: circular.
	DIRECCIÓN	Dos entrecruzadas.	Única.	Única.
TONO	TONEMAS	Múltiples sintonía. Contrapunto.	Trimembres. (Humor)	Variedad. (Emocional)
	GR. MELÓD.	Cadencia narrativa.	Cadencia aseverativa.	Cadencia + anticadencia
	TIPO TONAL	Dramático narrativo.	Descriptivo.	Sentimental dramático.
	PAUSAS	Atenuadas, con estrechamiento.	Frecuentes, enfáticas.	Enfáticas.
	PODER TONAL	Repite los fonemas del título.	Claridad estimulante.	Lamento: /m/, /s/ y /r/ francesas
TIMBRE	RIMAS INTERNAS	Poderosas. El. de coherencia.	Polirríma alternada. El. de coherencia.	Agudas, pegadizas. El. de coherencia.
	CLARIDAD	Media.	Brillantes.	Muy brillantes, luminosas.
OTROS RECURSOS ESTILÍSTICOS		Paralelismos. Repeticiones.	Ironía.	Metonimia, sinestesias, contraste.

Cuadro 42



## APÉNDICES

## RELACIÓN DE CUADROS:

1. *Versificación según el número de sílabas*
2. *Ritmos según los acentos.*
3. *La pausa y el silencio.*
4. *Ritmos acentuales, según autores.*
5. *Rimas.*
6. *Tonos.*
7. *Niveles tonales de las vocales.*
8. *Niveles tonales de las consonantes.*
9. *Timbres consonánticos.*
10. *Tonos consonánticos según grupos.*
11. *La orquesta del lenguaje. Sinopsis.*
12. *Principales estrofas.*
13. *Poemas estróficos.*
14. *Poemas no estróficos.*
15. *Elementos y recursos constructivos que contribuyen al ritmo.*
16. *Dispositio. Fases.*
17. *Cualidades del elocutio.*
18. *Enfoques teóricos del elocutio.*
19. *Ornatus.*
20. *Ornatus in verbis singulis.*
21. *Ornatus in verbis coniunctis. Figurae elocutionis per adiectionem, de repetición de partes iguales.*
22. *Ornatus in verbis coniunctis. Figurae elocutionis per adiectionem, de repetición de igualdad relajada.*
23. *Figuras de acumulación.*
24. *Figurae per detractionem y ordinem.*
25. *Figurae sententiae, per adiectionem.*
26. *Figurae sententiae, per detractionem.*
27. *Figurae sententiae, per inmutationem.*
28. *Sententiae, per ordinem.*
29. *Compositio*
30. *La coherencia textual.*
31. *La cohesión.*
32. *Mecanismos de la cohesión textual.*
33. *Cualidades de la voz según su naturaleza.*
34. *Cualidades de la voz según su manejo.*
35. *Triple estructura de la comunicación humana.*
36. *Paralenguaje*
37. *Elementos de la triple estructura de la comunicación..*
38. *Lenguaje, sobre la película "Doble indemnity".*
39. *Kinesia, sobre la película "Doble indemnity".*
40. *Paralenguaje, sobre la película "Doble indemnity".*
41. *Cuadro comparado del ritmo de Gracián, Azorín y Borges.*
42. *Cuadro comparado del ritmo de Capote, Calvino y Flaubert.*

## BIBLIOGRAFÍA:

ALBOR, Juan Luis, *Historia de la literatura española*, volúmenes I y V, Gredos, 1992 (2ª edición ampliada).

ALVAREZ ARANGUREN, Lucio, *La gramática española del siglo XVI*, Monografías (Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha), Toledo, 1990.

ARISTÓTELES, *Retórica*, Gredos, 1994.

ARIZA VIGUERA, M., GARRIDO MEDINA, J., y TORRES NEBRERA, G., *Comentario lingüístico y literario de textos españoles*, Alhambra, 1981.

AUSTIN, F., *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con las palabras*, Buenos Aires, Paidós, 1971.

BALBÍN, Rafael de, *Sistema de rítmica castellana*, Gredos, 1962.

BROWN, G.G., *Historia de la literatura española. El siglo XX*, Ariel, 1993, (14ª edición).

BÜHLER, Karl, *Teoría del lenguaje*, Madrid, 1950.

CASADO VELARDE, Manuel, *Lenguaje y cultura*, Editorial Síntesis, 1988.

CHOMSKY, N., *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, Madrid, Aguilar, 1970.

DAVARA, Francisco Javier, *Estrategias de la comunicación en marketing*, Dossat 2000, 1994, (2ª edición).

DIJK, T. A. Van, *Texto y contexto*, Cátedra, 1980.

EFE, Agencia, *Manual del español urgente*, Cátedra, 1989 (5ª edición).

GARCÍA CALVO, Agustín, *Hablando de lo que habla. Estudios del lenguaje*. “Del ritmo del lenguaje”, Lucina, 1989.

GARCÍA CALVO, Agustín, *Poesía antigua (De Homero a Horacio)*, Lucina, 1987.

GILBERT AUSTIN, A. M., *Chironomia or a Teatrise on Rethorical Delivery*, Londres, 1806.

GILI GAYA, Samuel, *Ortografía práctica española*, Biblograf, 1981 (9ª edición).

GRAMMONT, Maurice, *Traité pratique de prononciation française*, Paris Delagrave, 1948.

GREIMAS, A. J., *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1973.

GRICE, H. P., *Meaning*, en Seinberg, D.D., y Jakobobites, L.A., (editores), 1971.

JAKOBSON, TINIANOV, EICHENBAUM, BRIK, SHKLOVSKI, VINOGRADOV, TOMASHEVSKI, PROPP, *Teoría de la Literatura de los Formalistas rusos*, antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov, Siglo Veintiuno Editores, 1987 (5ª edición).

JUNG, Carl Gustav, *Tipos Psicológicos*, Edhasa, Barcelona 1994.

LAUSBERG, Heinrich, *Elementos de retórica literaria*, Gredos, Madrid, 1975.

LOZANO, Jorge, PEÑA- MARÍN, Cristina y ABRIL, Gonzalo, *Análisis del discurso*, Cátedra, 1997.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Manual de gramática histórica española*, Espasa Calpe, Madrid, 1973 (14ª edición).

ONIEVA MORALES, Juan Luis, *Introducción a los géneros literarios a través del comentario de textos*, Editorial Playor, 1992.

PARAÍSO DE LEAL, Isabel, *Teoría del ritmo de la prosa. Aplicada a la hispánica moderna*, Editorial Planeta, Barcelona, 1976.

POYATOS, Fernando, *Comunicación no verbal*, volumen I, "Cultura, lenguaje y conversación"; volumen II, "Paralenguaje, Kinésica e interacción", volumen III "Nuevas perspectivas en novela y en teatro y en su traducción", Istmo, Madrid, 1994.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Manual de gramática histórica española*, Espasa Calpe, Madrid, 1973 (14ª edición).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Ortografía de la lengua española*, Espasa, 1999.

SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la literatura española. Literatura actual*, Ariel, 1994 (5ª edición).

SAUSSURE, Ferdinand, *Curso de Lingüística General*, Gredos, original 1916.

SEARLE, J. R., *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1980.

SCHÖKEL, Luis Alfonso, *El estilo literario, arte y artesanía*. Ega-mensajero, 1954.

SCHÖKEL, Luis Alfonso, *La Biblia del peregrino*. Ega-mensajero, 1995.

SCHÖKEL, L. A., ZURRO, E., *La traducción bíblica: lingüística y estilística*. Ediciones Cristiandad, S. L., 1977.

TOMÁS NAVARRO, Tomás, *Manual de entonación del español*, Ediciones Guadarrama, S.A., Madrid, 1974.

VALBUENA DE LA FUENTE, Felicísimo, *La comunicación y sus clases*, Edelvives, Zaragoza, 1979.

### **Diccionarios:**

CASARES, Julio, *Diccionario ideológico de la lengua española*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1997 (2ª edición).

COROMIDAS, J., *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, 1996 (3ª edición).

ESPASA, *Diccionario enciclopédico*, ESPASA Ed., 1995.

OCEIV CASTELL, *Diccionario enciclopédico*, Ediciones Castell, 1989.

OXFORD, *The Oxford Spanish Dictionary*, Oxford University Press, 1994.

POWLER, *Modern English usage*, Oxford, 1944.

SOPENA, *Diccionario español-italiano, italiano-español*, Editorial Ramón Sopena, S.A., Barcelona, 1995.

VOX, *Diccionario español-francés, francés-español*, Bibliograf, S.A., Barcelona, 1994.

### **TEXTOS COMENTADOS (según su orden de aparición):**

GRACIÁN, Baltasar, *El héroe. El discreto. Oráculo manual y arte de prudencia*, Planeta, 1990.

RUIZ, José Martínez, “Azorín”, *Azorín*, Orbys, Barcelona, 1982.

BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*, Biblioteca Borges, Alianza Editorial, 1999, (3ª reimpresión).

CAPOTE, Truman, *Music for Chameleons*, Penguin Books, 1980 (3ª edición).

BUZZATI, Dino, *Il borghese stregato e altri racconti*, Arnoldo Mondadori Editore, 1994.

MAGRIS, Claudio, *Illazioni su una sciabola*, Garzanti, 1992.

LEVI, Primo, *La tregua*, Einaudi, 1997.

CALVINO, Italo, *Gli amori difficili*, Arnoldo Mondadori Editore, 1999.

PIRANDELLO, Luigi, *Il meglio dei racconti*, Arnoldo Mondadori Editore, 1999.

FLAUBERT, Gustav, *Madame Bovary*, Éditions Gallimard, 1972.